# w





### ثقافة العمت . !!

ي مواجهة هذا الانهيار المتد من الصمت رمباً وخواةً، الى الحزن المغيم على النفوس عجزاً ويأساً. في مواجهة هذا القتل الجماعي الذي يستبيح دماء بريئة لا يجرو – حتى القتلة – على ذكر الأسباب التي وفعتهم لاستهداف اصحابها، يخرج إلينا السياسيون وصناع القرار في هذا العالم، المستبدون والمتسخون بالقوة المسكرية والاقتصادية والتكثير لوجية، بالنموة إلى الحكمة مرة، وضبط النفس مرة النية، وتوزيع التهم الباطلة لهذه الجهة أو تلك مرات كثيرة مبرئين انفسهم من كل الحماقات التي يرتكبونها، تحت ذراع واهية لا يملك الأخرون دحشها، أو تغيير المكالمة المناها المناها المناها على من جملة أو جملتين على حاضر البشرية الإنسانية أو مستقبلها، ذرائع لا تحتاج منهم لأكثر من جملة أو جملتين متتضبتين ومهمتين في أن مماً. أما رد الفعل السياسي من جانبنا فلا يتجدن الكر ماذا على السعيد من الأسف والقاق الشديدين على ما يحدث على هذا الصعيد.

أعني ماذا سيكتب النين سيؤرخون قهده المرحلة التي تشهدها الأمة خلال العقود الماضية، والتي تشهده مثل هذا الخراب الذي تجاوز الجوانب المائية والاقتصادية والعسكرية والاجتماعية وصولاً المرحلة الخراب الذي يعر بحالة من الذهول والالتصار لا تمكنانه حتى من الى المرحل المنتب من سيزلون هنده الأرض من ابنائله واحقاده من مجرد التفكير بحاضره – ولا أقول بمستقبل من سيزلون هنده الأرض من ابنائله واحقاده من بعده وتكمن المصيبة في حيادية المقضين مما يجري انهم الشريحة التي لا تراهن في موقفها هذا على المنافذاتم الذي المنافذات الذي يعرب النها المنافذات التي يعتلكونها بل لعلها الشريحة التي من زالت تشكو من ندرة في الحد الأدنى من الحياة الميشية الكريمة التي تضمن لها والأبنائها ما يجنبها السؤل لضمان استمرار حياتها بعيداً عن المفاقد والمرض والسكن الصحي غير الملالم.

ترى ماذا تفيد كل المجموعات القصصية والشعرية والروائية والأعمال السرحية، هذه الأعمال التي ينجزونها هي ظروف من المؤكد أنها غير محفزة للتفكير أو الإبداع، ونعود إلى السؤال الذي لا يعفي أحداً منهم من الإجابة عليه بشجاعة حتى لو قادته الى حتقه.. على ماذا يراهن المنتقفون هي استمراء هذا الصمت المخجل من كل ما يجري حولهم?

فإذا لم تكن الدماء التي تسيل جزافاً هنا وهناك قادرة على استنهاض اصواتهم، فهل هنائك شيء أهد تحريضاً وتحفيزاً يمكن أن يحرك مشاعرهم مما يجري...١٩

مجرد سؤال. طرحناه كثيراً ..(! ومن المؤكد أن كثيراً من الفيورين على تاريخنا وتراثثنا من مخاطر الانشار بغفل ما يحدث اليوم سوف يواصلون القيام بدورهم تحديراً، وتوضيحاً لخطورة أن تظل تفافة الصمت هي الرد الذي يعتقد البمض أنها تعفيهم من الساطة أو المواجهة ويا دار ما دخلك شرى كما يغولون في تراثنا الشعبي، مع أن الحقيقة أن الشركل الشرسيصيب الجميع بلا استثناء احدال الدار وخارجها!

رئيس التحرير

Reporter Harrison

ده ریات اهساداء









مع المستشرقة الفرنسية دومسنسيك رانسيف وزون





سسوانسج عبلسى هام

روایسته ابسیدو باراسوه

الإستقاط النقدي حورك روايساك نجيب محفوظ

# ۲۵ (وراء الافق) طقوس الكتابة ...



محقدالناصرالنغزاوي: مملة نابليون لم يكن لها تأثير يُذكر

تأملات بئث الحارة

لقاء مع الكاتبة الفرنسية ماريفال ....

### المحتويات ٢٢ (روافد) التاريخ العربي --13 زجاج الوقت – البطل الشعبي وملامحه في روايات نجيب محفوظ \_ شوقي بدر يوسف 17 ﴿ أَنِّي الرَّوَايَةَ النَّسُويَةَ \_ النقد السرعي في الجزائر ------ محمد تحريشي

#### رنيس التعرير المسؤول عبد الله حمدان

#### هينة التحرير الأستشارية

د. ابدراهیم خلیل خصالد محدادین لیدلی الاطبرش د. مهند مییضین پیچیسی القیسی

#### المراسلات

باسم رئیس تحریر مجلة عمان امانة عمان الکبری

ص.ب (۱۲۲) تلغاکس ۱۲۸۹۱۰ ماتف ۱۲۵۰۸۲

www.ammancity.gov.jo الوقع الالكتروني e-mail:amman\_mg@yahoo.com المريد الالكتروني

> رتم الايداع لدى الكتبة الوطنية (۱۲۰۰۲/۸۲۲)د)

التصميم / الأخراج والرسوم كفاح فاضل آل شبيب

#### ملاحظة

ترسل للوضوعات مرفقة بالصور والانفلقة عبر الايبل مراعاة أن لا تكون لللدة قد نشرت سليقاً . ولا تقبل الجلة اية مادة من اي كانب يتضع النه أرسل مادة سبق نشرها. لا تعاد النصوص الاصحابها سواو نشرت او قم تنشر 92\_\_\_







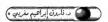


التار





# الإسقاط النقدي دول روايات نييب محفوظ الإسقاط الديني نموذجاً



يشكل الإسقاط ((Projection)) إحدى الفعاليات التقدية "التي تعامل بها الثقاد مع وإيان تجيب معفوض وقبل تتاوله عند هؤلاء الثقاد، نجد لزاماً علينا الوقوف عند هذا المصطلح، كي نتبين حقيقته، ومدى الإيجابية أو السلبية فيه، من خلال آزاء بعض الثقاد.

> يـرى الـدكتور الـفـذامـي أنَّ الـقـراءة الإسقاطية ((هـي نوع من ألـقـراية عتيق وثقليدي، وأنَّ هـنَّد الشَّراءة لا تَركَّز على النص، ولكنها تمرّ من خلاله، ومن هوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والضارئ فيها يلعب دور المدّعي العيام النذي يتحاول إثبات التهمة (١))). ولعل التعريف الأكثر طرافة وإيضاحاً هو الذي يطرحه ديونغ، عندما يقول: الإسقاط ((هو هذه الظاهرة الفريدة التي يخلع بها المرء مضموناً من حياته الداخلية على شيء أو كاثن في المالم الخارجي(٢))). ويجمله لا يقل أهمية عن الإدرائك، فإذا ((كان الإدراك هو ما يتلقاه الإنسان من العالم الخارجي عن طريق الحواس، كان الإسقاط هو ما يخلمه على العالم من سرابات وأوهام داخلية تعترض مبيل الإدراك حتى ليفسد الشيء الدرك، ويعدَّل منه، ويبدَّل فيه، لا بل يزيلُه لكي يحلُّ محلَّه الشيء المضفى(٢))). لو طبقنا هذا الكلام على الصعيد التقدي لوجدنا أنَّ الإسقاط لا يقبل باستقلالية العمل الأدبي، وهو أشبه ما يكون باتجاء فكري يكون ألناقد المسقط قد تبنّاه سلماً، ويريد أن يمليه على النص الأدبي، وبمبارة

المرى؛ إنّ الإسقاط ناتج عن أهراء تعابي
وتمادي على غير أسس نزيهة من التدريق
البريم، والتطيل المنظمية السامي والدراسانيم والدراسانيم والدراسانيم والدراسانيم والدراسانيم المناقش من أمن المناقش المناقش المناقش المناقش المناقش المناقش أمن المناقش المناقش عن إلى أن المناقش المناقش المناقش المناقش وجود الدراسانيم والمناقش وجود المناقش والمناقش والمناقش والمناقش والمناقش والمناقش والمناقش المناقش المنا

لقد أعطي الإستاها أكثر من اسم، ولكن هذه المسيحة كانت تؤدي إلى نتوجة واحدة، مقادها أنه لا يتعامل مع النصي الأمير بشكل إيجابي، القاقد سعيد يقطين يعدح قراء الإستاها لسيط القراء الانتقاد به يعدم قراء الإستاها لسيط القراء المتعادة ويقول عنها أنها مرواء اكانت يعينية الاتجاء أم يساريه في الإسارية المن معراة، عليها أن ترد فيها دائية مي حلية معالدة ويقدم المسورة – تكون معافية مجاؤد، ويقدم المسورة – على غير ما مي عليه واقعها لكن مدة القرارة، عثماء تجد في النص المراة

الكمرة والتشخية داخل إطال وتطلق عن الإطارات المروقة. هاقط الاحتيان البحضية المروقة مقات الدينة المحتوانة من من المراة، وقو فضات البحث لشخيط المنابع المنابع المنابع المنابع المنابع المنابع المنابع المنابع والمنابع والمنابع والمنابع والمنابع والمنابع والمنابع والمنابع المرابع المنابع فيها هجمعا منابع المنابع المنابع والمنابع و

نخلص معا سبق أن ألفاقد المتقط بشر الوجرد المستقل للعص رويحيًا» إلى دواجهة لمرض الكثارة السياسية، أو الاجتماعية، أله المنينة، أو هن الكثافية، ويعمج النقد أثر المعل في النفس و ((تمرّ يعملية انتزاع الجموعة من الأفكار مثرا بهيدا عن اللس، وتشهي المحيث عن الكثارة عن السر، من الشرقة إلى الناقد وليس التصرف(م)). أن القرادة التقدية الحقيقية هي ((أداة للنص، ونتائج الدلالته يعنى محدد يعدل عبر النعمل عملية خلفظ للناقد الذي ينطق عبر النعمل عاملية تشغيلة عبد الراحة المنافق عبر النعمل (الالله)).

بعد هذا العرض السريع لمفهوم الإسقاط، يحق لنا أن نتساءل ما الذي يسوغ وجود هذا التوع من النقدة إذا كان الأدب بشكل عام ((هو أرض الإيديولوجية بالا منازع(١٠))). فإنَّ الرواية -تحديداً- هي ((الكتابة المتعدية التي تسعى إلى غاية خارجها، تعارض الشعر ذا البعد الكلامي «اللازم» أو غير «المتعدى:(١١))). فالروائي ((لا ينقي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل أجنّة التمدد اللساني والاجتماعي ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية، وطرائق الكلام وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها وإنمأ يرتب جميع ثلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهاثية لعمله الأدبى ولمركز نواياء الشخصية(١٢))). فليس هناك من رواية لا تخاطب أحداً، بل إنّ بعض النقّاد جعلها تقوم ((بدور الكاهن المعرّف، والشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة الصرية. وهي تقوم بهذه الأدوار كلَّها، في فن عالى يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعاً، ويمكن أن يكون في أيامنا شكلاً معمّماً للثقافة(١٢))).إذا كانت هذه مسوغات وجود إسقاط نقدى حول الرواية يشكل عام، فما هي مسوغات وجود هذا النوع من النقد حول روايات نجيب محفوظ؟ لا شك أنَّ نجيب محمّوظ من حيث المكانة، يحتل موقعا مهما بين الرواثيين العرب، وهذا الموقع في رأينا، دفع أغلب التيارات «الفكرية» إلى تبنيه، وإنطاقه عنها كجزء

من صراعها السياسي، ولذلك سترى نجيب محفوظ عند بعض النقاد كاتب الاشتراكية الأول الذى وقف حياته وإنتاجه الروائي لناصرتها، كما نراه عند نقاد آخرين كاتب الإسلام الأول الذي وجد في الانتساب إلى الله الخلاص الأول والأخير للبشرية، وواضع أنَّ كلُّ ناهد أو انجاء إنّما ببحث عن فكره ونفسه في روايات هذا الروائي، أما النقّاد الذين يقفون في الجانب الثاني، والذِين يتخذون من الهجوم عليه مبدأ، فلأنهم أنفسهم في الجانب المقابل ليس غير، وفي العموم، صار بإمكاننا أن نضع خارطة أولية تبين لنا كيف تعامل النقاد مع روايات نجيب محفوظ، وثلاَّمانة، فإنَّ الدكتور جابر عصفور هو أول من وضع الخطوط الأولية لهذه الخارطة (١٤). وقد لاحظ

أنَّ الإسقاط يبدأ من اللحظة التي

يسطح فيها الناقد الملاقة ببن الدال والمدلول، وعندما يخلط بين شراء الدلالة وفقر المقصد، فيتحوّل هذا النقد إلى «وثيقة فكرية» تصبح دليلاً على «مقاصد» نجيب محفوظ، وهذه الوثيقة بالطبع قد تدينيه وقد تبرثه، ويصبح عمل الناقد شقلا على أفكار نجيب محقوظ من وجهة نظر الناقد بعد أن يترك النص الأدبي جانباً، ولا نستفرب بعدها أن نجد أبحاثًا تتحدّث عن الجيب محفوظ سياسياء أو عن «السوجدان القومي عند نجيب محضوظ، أو عن التاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ» أو عن «أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والخريف، أو حتى عن دمع الغناء والمغنين في أدب نجيب محفوظ(×)». والمشكلة تكمن في أنَّ بعض النقَّاد يأخذون عبارات محدُّ لبعض الشخصيات، فتصبح هذه العبارات -كما سيتضح معنا- الدستور الذي التزمه الروائي منذ بدأ يكتب، ويطبيعة الحال، شإنَّ أمثال هذه العبارات، كمِّا أسلفنا، ستجير من قبل كل ناقد وفقاً الانتماثه، وهِنا سنقف أمام تذبذبات لا حصر لها، لأنَّنا سنجد من يدين نجيب محفوظ على الصميد السياسي مثلاً، ويقول إنَّه كاتب البرجوازية الصفيرة، وليس المبرعن الشوى الاجتماعية الجديدة وهو لذلك ((يسجل مأساة طبقته، ولكنه لا يرى أبعد منها (١٥)}). بل سنجد من يقول: إنَّ نجيب محضوظ ((يـرى العالم رؤيـة ميكانيكية تثبت المالم في هوانين ثابتة، وتزعم أنّها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين)) ولذلك فهو ((يضرب في السطح لا في الجوهر)) و((بدلا من رصد الحركة وتناقصها المطرد لم يحاول وضع السؤال في صيفته الصحيحة، أو صيفته الممكنة، فبدلاً من كيف؟ يضع لماذا)}، وهذا كله



في شغصياته الروائية، والفكر البرجوازي يتخيل الضكر بممزل عن الملم، والعلم بمعزل عن الفكر، ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، والجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة(١٦). وعلى الطرف القابل نجد من النقاد من يناقض هذه الأقوال جملة وتفصيلاء وعندها يصبح نجيب محفوظ من أفضل الكتَّاب الذين كتبوا عن الطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيرا عن مشاكلها عند بعضهم(١٧)، بل إنّ نجيب محفوظ قد أدرك بوعي ذكي طبيعة الطبقة الوسطى وحقيقة ظروفها الحضارية والتاريخية، وطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها، وحركتها التطورية في المجتمع المصري مما ساعدنا على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديرا سليما(١٨). ولا ننسى أنّ أعمال نجيب محفوظ وفقاً لكلُّ ما مرَّ معنا من هذه القيم الإيجابية ((ينطوي على مدلول تقدمي كبير ضي مجتمع شرقي أخذت الاتكالية فيه أبعاداً لا معقولة(١٩)))، وبالتالي هإن نصوصه مقدمات للمذهب الإنساني، وهنا يكمن الدور المم الذي أسهم في تأسيس المجتمع الديمقراطي النقدمي ((في مجتمع شرقي غيبي لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية تضم

الإسقاط الديني هو الذي ينطلق من أساس ديني سواء كان يحاول جز نجيب محفوظ الى الخيط الإسلامي، أو يحاول تكفيره

سنركز في هذا الفصل على ثلاثة أنواع من الإسقاط: الإسقاط الديني، والماركسي، والنفسى، ومن دون شك، توجد إسقاطات أخرى، ولكنها في رأينا، ليست سوي تتويمات على ما البنتاء من أنواع، وهي تصبُّ في الاتجاء ذاته.

الإنسان ض مركز الكون والوجود وحركة

التاريخ(٢٠))). ولا شك أنَّنا حتى في هذا

المنحى يمكن أن نجد تعارضاً، وليس علينا

أن نفاجاً إذا رأينا ناقداً ينقله من مسار

المنهب الإنساني ليقول له: ((إنّ مسارك السياسي من الوقد إلى الماركسية(٢١))).

وعلى المستوى المقابل -المستوى الديني-

سنجد من يجعله يرى في الانتساب إلى

الله ((الحلُّ المكن والمقدور للإنسان هي

التغلب على طلاسم لم يجد لها حلا(٢٢))).

وسنجد منهم من يكفرونه ويجعلونه ملحدأ مرتدًا عن الإسلام، وهكذا دواليك، فضى

كلّ مرّة تصيب عدوى النص صاحب النص؛

فيفدو نجيب محفوظ مثالياً مرة، ومادياً

مرّة ورجميا مرة أخرى ((ثم تتحول المثالية إلى مذهب إنساني، واثنتراكية صوفية

من ناحية ثم تتحول المادية إلى اشتراكية

علمية، وماركسية من ناحية ثانية وتتجلّى

التقدمية جعد ذلك في الكشف عن

تناقضات طبقة وتظهر الرجعية قرينة

لنفس السبب، ولا شيء بعد ذلك – أو في

أثناء ذلك، سوى فوضى الإسقاط(٢٢))). ((ويغض النظر عن التضاد الإيديولوجي

الظاهر بين البعث عن ، فضايا البرجوازية

الصغيرة، والبحث عن ،القيم الروحية،

شإنّ البحثين وجهان لعملة وأحدة هي

«الاستنطاق» ويقدر ما تدمّر هذه المملة

الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ

فإنَّها تعرَّضها للتشويه، وتفقدها أخصٌ ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية(٢٤))).

الاستماط الديني ((Religious ((Projection

نقصد بالإسقاط الدينى ذلك النقد الذي ينطلق من أساس ديني، سواء أكان هذا النقد يحاول جرّ نجيب محفوظ إلى الخط الإسلامي، أو كان يحاول تكفيره وإخراجه عن هذا الخط. وسيكون كتاب ءالإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظه دليلنا في هذا ألقسم، ومن ناظة القول اننا سنمرج على بعض الكتب والمقالات التي اختطت هذا النهج.

مِن الطبيعي أن يكون للدين دور كبير جدا في مجتمع يسنّ قوانين حياته منه، ومن الطبيمي أن تقويم رجل أو عمل أو أي شيء. في مجتمع لاهوتي كالذي ذكرنا إنما يعتمد كثيراً على قريه أو بعده من القيم الدينية المغروسة في الصدور منذ قديم الزمان، ولذلك فإنّ التفات الروائي نجيب محقوظ إلى هذا الجانب -سلباً أم إيجاباً - ليس بمستقرب، وكذلك فإنَّ وجود



إسقاط نقدى حول أعمال هذا الروائي هو أمر مشروع، ولكن من الجور أن يقصر بعض النقّاد كلُّ جهدهم حول هذا المحور، لا يرون غيره، على الرغم من اعترافهم بعظمة هذا الأديب، واتساع أفقه، وتنوع موضوعاته، وكثره أعماله،

الدكتور محمود موعد يرى أنّ «القراءة المحايدةء لأعمال نجيب محفوظ تكشف عن ((شغل الدين المحور الأساسي لرواياته وقصصه القصيرة، كلياً أو جزئياً ليس في رسم الشخصيات ومواقفها فحسب إنما هي بناء العمل الفني واختيار الفضاء الرواثي له(٢٥))). ونراه يصرّ دائما على هذه الفكرة لأننا نلتقى عند هذا الرواثى أشكالاً مختلفة للدين ((ولكن هذه الأشكال إما أن تكون ذات وجه إيجابي فقال، أو وجه سلبي معوق مع ملاحظة أنه قد يتداخل هذان الوجهان، ويختلف النظر إليهما من اتجاه معين، أو طبقة معينة، ومن رجل الشارع أو المثقض(٢٦))). وهذا في رأينا، نوع من الدفاع المسبق عن الأراء التي قد تبدو متناقضة، وهي كل الأحوال، فإنَّ موقع الشخصية، وحجمها، وأبمادها يتحدّد عند الدكتور موعد ((بعلاقتها بالدين سواء أكان ذلك في حال القبول له أم الرفض أم التمرُد(٢٧))). كذلك بالحظ الناقد محمد حسن عبد الله ينفي في المقدمة والخاتمة جر نجيب معفوظ إلى قائمة الروائيين الإسلاميين إلا أنّ كتابه كله قد خصص لتحقيق هذه الغاية، وقد لاحظ أحد النقّاد هذا الأسر فقال: ((إنَّ الناقد -محمد حسن عبد الله- يمنعي بكل ما أوتى من وسائل نقدية، لأن يضع نجيب محفوظ في مصاف الكتّاب الإسلاميين دون أن تكون لدى نجيب محفوظ القدرة –قل الرغبة– هي أن يكون منهم(٢٨))). ولعل اللاهت للنظر، هذه الألفاظ التي كان يستعملها في طيات كتابه، والتي تعود كلها للمعجم الديني الصدرف مثل: «منحط الأخلاق، منحط الفراثز، اللمة الروحية، الضمير، عالم الروح والمعجزات، المرض، الشرف...، ومنذ البدء يحاول الناقد أن يموغ للقارئ إيثاره ظاهرة جزئية هي الإسلامية والروحية، وقد أدرك أنَّه عزلها عن الرؤية الشاملة لأدبه، ولذلك قال: إنّ ((هذا لا يمنع الناقد أن يختار جانباً من جوانبه، ويؤثره بالحديث لأهميته، أو وضوحه أو خفائه! والناقد لا يتخلى بمثل هذا التصرّف عن دوره الأساسي وهو الكشف عن جماليات العمل الفني، وقيمه(××)، وتوثيق الصلة بين القارئ وهذا العمل(٢٩)))، وليس من قبيل استباق الأحداث أن نقول إنّ أمثال هذه العراسات كانت تبغي توثيق الصلة أو قطعها مع

الكاتب لا مع العمل كما سنلاحظ لاحقاً. إنَّ أول ما يلفت انتياهنا أنَّ الناقد لا يعنى بالتسلسل الزمنى لروايات نجيب ما دام يجعلهم طرها رئيسياً في الصراع. محفوظ بشكل دقيق؛ فالتزام هذا

التسلسل يجعلنا نقف على طبيعة تطور هذا الروائي أو اتحداره من عمل الآخر، ومع هذا، فَإِنَّ بدايته كانت مع الروايات التاريخية التي أطلق عليها اسم «ثلاثية مصر القديمة ١(٣٠).

يبدأ الناقد دراسته بشكل ياتزمه فى دراسة كل الأعمال الروائية، وهو تلخيص القصة، فعندما يضع عنوان «عبث الأقدار» يبدأ من أول السطر بقوله: ((والقصة باختصار أنّ الملك خوفو تلقى نبوءة (٢١))). بعد التلخيص ببدأ هورا عمل الإسشاط، فنجيب محفوظ برأى الثاقد قد استفاد ((من القصة القرآنية لا في معناها وتطورها العام فحسب، وإنَّما في تركيبها وبعض تفاصيلها أيضا(٢٢))). ويسرد حادثة يذكر فيها بقصة موسى عليه السلام، الذي ربِّي في بيت فرعون ثم يبدأ بعنوان فرعى هو: ملامح.. ومفاهيم إسلامية، بنل فيه الناقد جهدا كبيراً ليبين للقارئ أنّ الفاهيم الإسلامية قد طفت على أسلوب الرواثي، فهو يفضّل لفظ «الصحابة» على كلمة «الحاشية» كذلك ثرى الساحر «ديدى» يتحدّث عن قائد الجيش بأنّه ((حواري من حواريي فرعون إنَّه بذلك يصدر عن معجم لفوي. إسلامي، وهو بطبيعته معبّر عن الروح والعقيدة الإسلامية (٢٢))). وكنان قد قال قبل هذا الكلام: ((استعمل الكاتب كثيرا من التعبيرات والعقائد الإسلامية دون أن يشعر بالتمارض أو الغرابة.. دعنا من كلمات د رع، و ديتاح، ودرعتك الآلهة» و «الملك ابن الإله» إلى آخر هذه العبارات الطائرة في جو الرواية، فإنها أشبه ءبالتوابلء التي تعطي نكهة خاصة بقصد الإيهام ولكنهآ أبدأ لا تكون جوهر الموضوع(٢٤))). وغير خاف أن المنافشة العلمية لا تقبل منا إثبات أمور نريدها، ونفى أمور مناقضة بهذه البساطة، فقوله إنِّ هَذه العبارات وطائرة، وهي كالتوابل، وإنها قد وضعت للإيهام يصح بدرجة اكبر على كلمات مثل «الصحابة» أو «الحواريين» وبخاصة أنَّ أصالة الأولى بادية في الرواية بشكل أكثر وضوحاً، وهذا بالضبط ما نأخذه على هذه الدراسة، فقد كان همّ الناقد منحصراً في التقاط أية عبارة إسلامية في هذه الرواية. كي يجعل منها أصلاً وجوهراً. أما العبارات النقيضة التي تبعد نجيب محفوظ عن الجو الإسلامي فهى عبارات عرضية إيهامية مهما كانت. في رواية درادوبيس، يقرّ الناقد أنَّ:

((الجو الروحي المثالي الذي لمسناه في «عبث الأقدار» لم يتحقق فيها(٢٥))). ويقرُ أيضا بأنَّ هنالك شيئاً من عدم التوازن في هذه الرواية، لأنَّ الكاتب اطل علينا من ناحية الملك والفانية، وما هما فيه من انحلال وضلال، ولم يطلعنا على العالم الداخلي للكهنة وهذا من واجبه

وهدا في رأى الشاقد، أدِّي إلى طفيان الجانب الحسي المادي، وتضاؤل النزعة الخلقية والروحية(٣٦). وعلى الرغم من ذلك فإنه قد جير هذه الرواية لموضوع الكتاب بأن جعل لب الرواية صراعاً ما بين الكهنة وفرعون والرواية، وإن كانت تاريخية القالب، أكبر من أن تكون بهذه السداجة، وواضع كلُّ الوضوح -وقد تنبُّه النمَّاد جميعهم إلى هذا الأمر- أنَّ فساد فرعون هو انمكاس لفساد الملك شاروق، والناقد نفسه قد اشار، لماحاً، إلى هذه النقطة (٣٧). أما الصراع بين الملك والكهنة فهو ليس جوهر هذه البرواية، إنه أداة فنية استعملها الروائي، ولو لم يجعل هذا الصراع مع الكهنة لجعله مع حاشية الملك، أو منافسيه، أو أعدائه، ولكان المفرى في كل هذه الحالات، واحداً لم يتغير. إنَّ إقحام الكهنة كجزء أساسى في هذه الرواية هو نوع من أنواع الإسقاط لدى الناقد، إنها فكرة تدور برأس الناقد: يجب أن يكون هي كل رواية صوت ديني، ولو أدّى الأمر إلى توهمهِ، إنّ الناقد هي نظرته هذه لم يكن موفقاً، بل إنَّ ثمة أكثر من تردِّد فيها، فنراه مرة على سبيل المثال يقول عن «رادوبيس»: ((وحين انتهى الملك لم يكن امام الغانية إلا أن تتجرّع السم حتى لا تسقط في يد غريمتها الملكة(٣٨))). ومرة أخرى يقول عنها - ((إنها وفت له كارقى ما يكون الوهاء بين المحبين... فسمت إلى الموث راضية لتلحق به في رحاب «أوزوريسس،(٢٩))). وكان أفضل، وأكثر دقة، لو اعتمد صيغة واحدة لموت البطلة، بدلاً من جعلها تموت

في رواية «كفاح طيبة» التي تروق للناقد لما فيها من مماني الحث على الجهاد، وبمد أن يقوم الناقد بتلخيصها، يقف طويلاً عند الأم «توتيشيري» التي ترمز إلى ممان أعمق من مجرّد الأمتداد الزمني لأنها ((تعني تماسك الأجيبال أمام الفكرة الواحدة، وضرورة هذا التماسك عبر الزمن مهما لاقت الفكرة من اضطهاد، وحتى يتحقق لها النصر(٤٠))). وهي تعليقه المام على هذه الروايات ينفي -مخالفا كل النقّاد-كونها روايات غنائية الطابع، رومانسية التكوين، فهي ((روايات تحليلية موضوعية إلى حدُّ كبير، فهذه النزعة الدينية التقديسية ليست رواية الكاتب لمصر القديمة، وإنَّما هي حقيقتها(١١))).

مرة وضاء للملك، ومرة أخرى خوضاً من

الوقوع في يد الملكة.

ينتقل الناقد بعد «ثلاثية مصر القديمة، إلى رواية ،خان الخليلي، التي يراها ((مجموعة من النماذج الهاربة من التبعية الاجتماعية والتي تلوك الكلمات الكبيرة وهس منصرفة إلى الأعمال الصفيرة(2٢))). وبدهى أنَّ الأمور المنافية للعقيدة الإسلامية، التي تدور في هذه الرواية لا تروق للناقد. ولكن ما يهمنا هو وقوفه عند حوار جرى في المقهي،



يتحدُّث عن موقف عامة الشعب من هتلر، ومناصرته للقضية الإسلامية(٤٢))). والناقد بعد أن بثبت هذا الحوار يثرك النقد الأدبسى جانبا ويعرض موقف أهل السنة والمعتزلة من قضايا مثل استدلال الإنسان على حسن الأشياء بذاته أم بعقله أم عن طريق الرسل، وقضية الخير والشر، وهل لله علاقة بالشر... إلىخ(٤٤). ((ولا توجد شخصية واحدة من شخصيات الرواية تروق للناقد، فالملم نونو شخصية مسطعة لا امتداد ولا عمق لها(٤٥)، وأكثر خطراً منها شخصية «أحمد راشد» المحامي اليسباري، ومكمن الخطورة أنَّ هـذه الشخصية لا تِبحث عن العدالة كقضية، وإنَّما تبحث عن التغيير -أو الهدم-(٤٦)))،

ونراه يقف طويلا عند عبارته:

((لا حكمة في الماضي، ولو وجدتٍ في الماضي حكمة حقيقية لما صبار ماضيا قط إنَّ العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر، وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوائم، فأين الله؟ وما أسأطير الديانات؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحلِّ، وبين أيدينا مسائلٌ لا حصر لها يمكن أن تحلُّ وينبغي أن نجد لها حلاً... لا غنى عن التسلع بالعلم للمكافع الحق، لا للاستفراق في تأملاته، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات، فكما انقذتنا الديانات من الوثنية، ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات((٤٧))). وعلى الرغم من أن النص الذي أثبتناه هو واحد من أكثِر نصوص نجيب محفوظ علمية وتحررا إلا أن الفاقد يري أن سوق أمثال هذه الأراه الخطيرة سردا وتقريرا دون أن ثواجه بالرأي المعارض ((يقلَل -أو يقضو على- النزعة الدرامية التي تعطى العملُ الفني قدرا من الحرارة(٤٨))). ومع هذا فإنَّ الناقد لا يشك أنَّ الرواثي قد وضعها على لسان أحمد راشد ليظهر أنّ كلامه وكالام أمثاله هو مجرد أقوال تستهين بالآخرين، وكذلك ليبيّن عزلة الفكر البساري، وتطرفه، وإنكاره الثراث الروحي للأمة(٤٩). ((ولا يخفى أن الناقد يحمل النص ما ينوء به، ولكن لا يكتفي بوجهة نظره، وإنَّما يصرُّ أن بقاء الآراء الجريئة التي أطلقها أحمد راشد دون ردّ مضحم، إنَّما ينطوي على خطأ فني، وتظل هذه الكلمات تحمل الكثير من الادعاء، كما أنها تنطوى على تناقض ومغالطات (٥٠))}. ويظهر الإسقاط بسلبيته المطلقة عند الناقد عندما يشيد باللفتة الذكية للدكتور الشطى الذي لاحظ بدوره أنّ نجيب محفوظ قد جمل للمحامي عينا زجاجية

في عينه اليسري، فنراه يعلق بقوله: ((هأي



يسارية ماركسية يعتنق(٥١))). ويكمن الإسقامة في هذه النظرة الأحادية التي لم تر في أحمد راشد سوى العين الزجاجية، وربماً يحق لنا أن تسأل الناقد: لمُ لمْ ينظر إلى الجانب اللفوي لكل من أحمد عاكف، وأحمد راشد؟ ألَّا يحق لنا أن نقول إنَّ المؤلف نفسه ينبذ أحمد عاكف النكفئ، بينما يرى أن طريق الرشد والصواب هو الذي ينطق به أحمد راشد، إنَّنا لا نظن أحدا يرفض قوله بضرورة التسلَّم بالملم، وعندثذ يمكن أن نخرج قضية المين اليسرى للمحامي بطرق أخري فربما كانت دلالة على أن في أطروحاته بعض المفالاة التي تمنعه من الوصول بها درجة الكمال، والمفالاة تكمن هي ضريه الماضي والتراث الروحي والاجتماعي عبرض الحائط، ويمكن أن تكون دلالة على صفات سلبية موجودة في شخصيته نفسها، فهو يجالس أناسا يحتقرهم بالأصل، ويتكبر عليهم.... وربما تكون دلالة على أن نحذر عندما لستورد الأفكار من الخارج، إذ يجب عندها أن نحافظ على أصالتنا وهويتنا. كذلك تظهر فوضى الإسقاط في تجاهل الناقد للشق الثاني من الرواية وهو لا يقل أهمية، برأينا، عن شقها الأول؛ فظهور الأخ الأصغر على الساحة الروائية أعطى الرواية حركة جديدة كان من الواجب الوقوف عندها، وهذا برأينا، ما جمِل تناوله للرواية أقرب إلى أن يكون مبتوراً.

في دؤقاق المنوي يتم الثاقد اللغو تنسه مع العلم أن في هذا الرواية قصحة تسمحت مع العلم أن في هذا الرواية قصحة تسمحت متنيئة، والواقع أن هذا الأمر هو أهم ما الدواية إلا عندما تكون هناك متخصية تنقف بالمرصلة المام الشخصيات تتف بالمرصاد أمام الشخصيات متنيئة تنف بالمرصاد أن المام الشخصيات وحجها،

وهذا ما افتقده في الرواية السابقة كما رأينا، والشخصية التي اعتمد عليها الناقد هى شخصية «رضوان الحسيني» وهي شخصية ثانوية لم يعرها كثير من النقاد أي اهتمام(×××)، وقد تنبُّه النافِد لذلك فقال: ((وإنه لأمر لافت حقاً أن يهتم نقاد الرواية بكافة الشخصيات مهما كان دورها هزيلا، مثل حسنية الضرائة وسنية عفيفى، ولكن رضوان الحسيني، الختام العميق للرواية، لم يهتم به أحد، ولا نقول -لم يفطن- إليه أحدٍ. لأنَّ نشَّاد نجيب محفوظ كانوا دائماً في غاية الفطنة ويمرفون ما يريدون(٢٥))). والمم أنَّ هذه الشخصية كانت عند الناقد شخصية لاهوتية أحاطت الرواية بهالة من القداسة والطهارة والإيمان، فهي «كالمنارة الهادية» وتمثل «المناطق العلياء من الفكر والسلوك والمعتقد بالنسبة للزهاق(٥٣). كذلك يمثل الصفات التي يفتقدها الزقاق(٥٤) وفيه بمض خصائص الأبوّة الروحية (٥٥). ولولا هذه الشخصية، التي لم يركز عليها نَمَّاد نَجِيب محفوظ، ولم يكتشفوا هيمتها الإيجابية والفكرية لما نظرنا إلى ((المنحرف على أنَّه ضحية، والصحيح على أنَّه مقصر وللزقاق على أنَّه السفينة التي لو ثقب فيها جانب لهلك جميع ركّابها(٥٦))). يرافق هذه الشخصية في مهمتها الدينية «الشيخ درويش» التي ظلَّتْ دلالتها الرمزية هى حدود التعبير عن الأعماق البيضاء للزقاق وأهله(٥٧). أو بعبارة أخرى إنّ «الشيخ درويش» هو ((لا شعور الزقاق وعقله الباطن المثملق أبدأ بعالم الروح والمعجزات(٥٨)))، وهو في صمته المبهم، ((يعبّر عن الفجوة التي تفصل بين الأعماق الطاهرة والتصرفات الشائنة(٥١))). وكان الدكتور موعد قد جعله نموذجاً فردياً في تطلعه نحو النقاء إذ إنه وصل إلى ((النقاء الكامل، إلى الله عبر آل البيت، إلا إنه مثل حالة النقاء عابراً إليها بالجنون، واصبح بالنسبة للناس مرآة تضخم آثامهم وعيبهم، كان الدين ملجاه من اضطهاد الواقع الاجتماعي، وكان جنونه إدانة للملاقات الإنسانية في مثل هذا المجتمع(٦٠)). إنَّ هذه الشخصية التي كانت مرآة تضخُّم عيوب الناس لم تكن محط احترامهم، كانوا لا يعتدون برأيه، ولا يأخذون كلامه مأخذ الجدّ، وكان بعض منهم ينظر إليه بشفقة. وهذا دليل أنَّ هؤلاء ألناس كانوا يفعلون العيب دون أن يكون لديهم رادع داخلي يمنعهم من فعله، في المحصلة، إنَّ الناقد معبد الله، أولى شخصية ثانوية جدا جل اهتمامه، وجعل منها محوراً لهذه الرواية، وهذا كما سترى، شأنه هي دراساته كلّها،

من خلال ما مرّ معنا صار يمكنا أن نتكهن كيف تناول النافد رواية «القاهرة الجديدة، فلا مناص من أنَّ شخصية «عبد النعم» المتدينة، والثانوية في الرواية، متاخذ المكان الأول فيها وستلها أهمية



لانتمائها ستدخل في حوار مباشر معها، أما شخصية دمحجوب عبد الدايم، الرئيسية فإنّ حركتها ستكتسب من هاتين الشخصيتين. ولا يأخذ الناقد على عبد المنعم والشاب السلم، صوى فردانيته، وبعده عن العمل الجماعي المنظم(٦١)١١ فقد كبان أولس لو انتسب إلى جماعة الإخوان المسلمين وناضل ضمن صفوفها. ونحن، وإن كنَّا لا نوافق هذه الرؤية، إلا أنَّنا لن نلوم الناقد كثيراً، ذلك أنَّنا في الطرف المقابل (الإسقاط الماركسي) سنجد من لا يرى في الرواية سوى دعلي طه اليساري... والمهم أن الناقد سيتقاذفنا بإسقاطاته التر ستجيّر كل شيء في الرواية لصالع الفكرة التي انطلق منها مسبقاً ، بل إنِّ تعاطفه مع شخصية على طه يكمن في أنَّه انطاق من مكة ((ولكنه لم يصل إلى موسكو وهذا سرُّ أخُلاقياته الخاصة(١٢)))، وهي أثناء ردّه على الناقد غالى شكري نالحظ أنّ هذا الناقد يعلن عليه الحرب لنعته مأمون رضوان بأنَّه ذو ثقافة صفراء(٦٣). ويرى أنَّ هذا التعبير ((له إيحاء المرض والانحراف والانحصار وضيق الأضق(١٤))). والواقع أنَّ هذا القهم الخاطئ جعله ينفعل ويخرج عن حدود النقد الأدبي(٦٥). وما نراه هو أنَّ الثقاهة الصفراء تتتج عن قراءة الكتب الصفراء، ولفظ «الكتب الصفراء» هو كناية تطلق على المخطوطات والكتب القديمة التي يتحوّل فيها لون الورق نتهجة لتقادم الزمن، إلى أصفر؛ ومن الطبيعي أن تكون كتب التراث عموما والديني وغير الدينيء كتبأ صفراء وفقأ لهذا المفهوم، وهذا بدوره لا يسيء إلى مأمون رضوان ذي الثقافة الدينية الملئة.

شخصية معلى طهء اليساري لأنها وفقأ

القسم الثاني من هذه الدراسة أتخذ عنوان: وجهل الانقسام الخطير في السكرية، وفيه يركّز النَّاقد -كما هوّ متوقع- على شخصيتين رئيسيتين هما شخصية عبد المتمم وأحمد، وقبل أن يستفيض في حديثه يحاول أن يتلمس العذر لكمال معاولا إخراجه من دائرة الإلحاد التي استعوذت على تفكيره ردحا من الزمن(××××). فهو وإن عاش في ظل عقيدتين متناقضتين إلا أنَّه ((لم يقتنع بالإلحاد، وطل إلى النهاية يبحث عن الحق والخير والجمال متعلقا بالمطلق(٦٦))). ومع أنَّه كان دارساً للفلسفة إلا أنه لم يعشها أو يتفاعل معها، فقد كان مجرّد عارض للآراء، وهذه الآراء كانت متناقضة هي كثير من الأحوال ولكنه ثم بإشمر بغرابة هذا التناقض ((ومعنى ذلك أنه قد عزل عالمه الخاص الباطني عن عالمه الفكري وإن ادّعى غير ذليك(٦٧))). وأخيراً يرى الناقد أنَّ كمال ظلُّ في حيِّز الكلمة الكتوبة التي لم تتحوّل إلى فعل (٦٨)، وهذا الجهد المشكور الذي بذله الناقد لإبقاء كمال مسلماً نقباً لا يلزمنا بقبوله، فإن كان كمال

قد عاش في ظلّ عقيدتين متناقضتين فهذا أمر عادي لكل فرد يميش في أصقاع الوطن العربي ذَّلك أن أفكار وجأن جاك روسو، هي التربية لم تطبق عندنا، إنَّنا نرضع المفهومات الدينية مع الحليب وهذا يعني أنَّ كمال عاش عقيدته الدينية وهو صغير، مجبراً، لكنه عاش الأخرى مختاراً، وكان قد وصل إلى مرحلة النضج العقلي الكامل، أمَّا أَنَّهُ لَم يعش فلسفته، ولم تتحوَّل كلمته إلى قمل، فهذه وجهة نظر غير دفيقة، براينا، فعرضه للأفكار المتناقضة إنما هو دليل ثقافته المالية، وإيمانه بالحوار، وكلمته قد تُحوَّلت إلى فعل، برأينا، طالما أنَّ اكثر الدراسات قد أجمعت على أن أحمد شوكت هو تطوير فني له(٦٩).

إذا ما عددًا إلى الشخصيتين الرئيسيتين عيد المتعم، وأحمده فإنَّ الناقد قد نظر إليهما، كما نظر، وكما سينظر، إلى أية شخصية متدينة أو ملحدة في كتابه، وعلى الرغم من أنَّ الناقد يحاول إيهامنا بأنَّه موضوعي، إلا أنَّ تعاطفه مع شخصية عبد المنعم ليس له حدود، فمن ((الناحية الفكرية نجد عبد المنعم أكثر قدرة على الجدل، ويتهم أخاء بإصدار أحكام على أمور ثم يمرفها بالقدر الكاهي الذي يسمح له بإصدار مثل تلك الأحكام في جرأتها، على حين نجد أن أحمد سادراً في إصدار تلك الأحكام عن الوطنية والإنسانية والمدالة والتطوير وموقف الإنسان بين قوى الوجود، ودوره في صنع المستقبل، وقد يبدو دوره العملي متوأضعاً جداً بالنسبة لما يقول(٧٠))). وهي مكان آخر يقول: ((إنَّ من المفارقة التي تستحق التأمّل أنّه هي الوقت الذي تعلق فيه مدعى الماركسية بعلوية صبري ساكنة المادي الأرستقراطية المشرفة، نجد عبد المنمم أكشر واقعية وانسجاماً مع مفهومات بيئته، فيتزوج من ابنة عمُّه وخالته. (٧١)))، والواضع من سياق الرواية أنَّ أحمد لم يتعلق بها، ولو همل تتكرّر معه ما حصل مع خاله كمال، والفقد توازنه، ولكنه بمجرّد رفضها له وإظهار ماديتها، شعر بأنَّه اقترف خطأ بطلبه إياها، وكان أن تركها على الفور، ولكن الناقد يحاول أن يصل بالقارئ إلى أن يقول دون تفكير: الشخصية الإسلامية هي الشخصية الريادية التي تصلح لكل زمان ومكان، وهي المصومة عن كل خطأ. ولو وضعنا أنفسنا هي الطرف النقيض للناقد عبد الله لقامًا إنَّ طريقة الزواج التي طلبها عبد النعم بعد أن ترك الراهقة حين كان يقوم بتقبيلها عند السلم، تدلنا على أن هذه الشخصية وأمثالها لا تطلب من المرأة سوى أن تكون أداة لسد الحاجة الجنسية، بغضً النظر عن أية صفة أخرى، كذلك يعرَّج الناقد على زوج عبد المنعم وزوج أحمد ليلة اعتقال الاثنين بقوله: إنَّ ((سوسن حماد تظلُّ ثابتة الأعصاب ليلة اعتقال زوجها في حبن جزعت كريمة زوج عبد المنعم جزعا

شديداً، ولكنها، وهذا مهم جداً، كانت تتنظر وليدا(٧٢))). إنّ في هذه العبارة خير دليل على فوضى الإسقاط وتحامله ، وتزييمه لأبسط الحقائق، لأنه جعل من الجهد سيثا والسيئ جهداً. أليس من الطبيعي ألا تجزع اسوسن حماده لاعتقال أحمد، وهي الإنسانة الواعية، المثقفة، التفهمة لطبيعة عملها وعمل زوجها السياسي، إنَّ أي زوجين يعملان ضدًّ السلطة مصيرهما، أو مصير أحدهما، السجن لا محالة، هذا إن لم تصل الأمور حدّ التصفية الجسدية، إنهما يتوقعان هذه النهاية كل يوم، يتوقعانها عن رضى لأنهما مقتنعان بما يفعلان، وبخاصة أنَّ عملهما السياسي هذا، لم يكن نتيجة لنزوة. أمَّا «كريمة» زوج عبد المنعم التي لا تفهم من الدنيا سوى تلبية حاجات زوجها «الرجل الشرقي صنو الإله، فطبيعي أن تجزع على زوجها هذا الجزع، وما يهمنا بعد هذا، هو أنَّ الناقد يرى في عبد المنعم الذي تنتظر رُوجِه مولوداً، رجلًا قابلاً للإخصاب، قابلاً للاستمرار (٧٢)، ولا نشك في أنَّ هذا الرأي الذكى يسير في الرواية خطوات لصالع النقاد المتدينين، ولم نر ناقدا ماركسيا قد ردّ عليه، ونحن لا نريد أن نصادره، أو نبطل مفعوله، إلا أنَّنا نرى أنَّ فهم الموضوع بهذه الطريقة هو فهم تقليدي بشكل عام، ويمكننا أن نقلب الموازين لنبين جهل التهار الدينى الذي يمثله عبد المنعم أمام التيار الماركسي الذي يمثله أحمد (في هذه القضية تُحديداً)، فكما اسلفنا: إنَّ أحمد وزوجه يعملان ضد السلطة ومن الناحية المنطقية لا بد أنهما سيبتعدان عن الإنجاب حتى لا يعرضا طفلهما لعذاب فقدان الأب أو الأم أو الاثنين معاً، وبالتالي يعيش هذا الطفل طفولة مشوّهة وغير تأمة، ولذلك، فإنهما يستعملان ما يقدّمه لهما العلم من تقنيات منع الحمل بكل بساطة. أما المتدينون المتزمتون كعبد المنعم في الرواية، فهم يرون في هذا الأمر تدخلاً مباشراً في شؤون الله وإرادته، وهذا من المحرمات، ولهذا فإن أكثر حالات النزواج حالة حمل بعد شهر على الأكثر، وهنذا ما حصل لزوج عبد المنعم، وكما اشرنا سابقاً، إنَّهَا لا نَلْفَى الرأى الأول ولكن من حقنا أيضاً، إثبات رأينا. إنَّ الناقد في دراسته هاتين الشخصيتين يصل إلى النتيجة التالية، إنَّ أحمد قد انتهى ((إلى عبارات وشعارات لا تجدى شيئاً، وانتهى عبد المنعم إلى تقويم نفسه وسلوكه يصورة تدعو للإعجاب، وهو المخصب والآخر عقيم فهو الأكثر قبولا للاستمرار(٧٤))). ولذلك فهو (([حدى التكهنات الكبيرة للمؤلف، ومحاولة رسم صورة المستقبل بشتى احتمالاته وتوقعاته، عبد المنعم شخصية تثير الإعجاب حقاء إذ يتمتع بوجود حقيقي، وهو أقرب لمعاناة الكمِّ الأكبر من شباب جيله الذي يجد

تفسه في موضع الاضطراب -وربّما



التناقض ((٧٧)). مكذا نظر الناقد لأهم شخصيتين من شخصيات «السكرية» (الجزء الثالث من الثلاثية وكما رأينا، فإن تتلوك لعبد الذمه يشبه إلى حد كبير تلوله للمون رضوان، ومن قبلة رضوان الحسيني، ومنوان، ومن

قبل الفضي مع هذا القلقد نحبّ النقد نحبّ الن تقبير إلى أن القند الإبيرولوجية لكن عملكا عمل عامل علم المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة الما المناسبة المناسبة الما المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة على المناسبة المناسبة على المناسبة ال

عند دراسة للدكتور موعد تناول فيها رواية السحراب، والدراسة وإن كانت تتضوي تحت عنوان: «الدين والمصر في روايات نجيب معفوظر٢١)، إلا أنّها ترتكز بوضوح على الملاقات الداخلية الموجودة في هذه المادة

بعد أن يستمرض الدكتور «موعد» آراء النقاد هي هذه الرواية يقول: ((ولا شك أنَّ العنصر النفسي هو العنصر السائد في الرواية، وعلى طبوء المنهج النفسى يمكنّ أن نفهم جوانب كثيرة وهامة من ألرواية، ولكن الاكتفاء بهذا المنهج وعزل الرواية عن إطارها الاجتماعي والسياسي فيه طمس للجوانب الأخرى فيها. فالكشف عن العامل الديني الواضع هي شخصية كامل -بطل الرواية- وفق المحور الذي ارتضيناه في قراءة أعمال نجيب مجفوط: الدين والعصر وتأويلهما تأويلا رمزياء يضيف إليها أبمادا جديدة تشكِّلها هي منهج الكاتب وخط سير تطوّره الفني(٧٧))). يعتمد الدكتور موعد فى دراسته مذه على قطبين رئيسيين الأول هو شخصية الأم لأنَّها في رأيه ((ليست من أنجبت كامل فحسب، وإنما منحته كذلك المفهوم الكلِّي للمالم، والقيم، وحدّدت له إطار سلوكه وتصرفاته، ولذلك لا ضير أن نرى فيها مصر الإسلامية التي هجرت زوجها التركى «رؤية لاظ» والذي كان سبباً في شل إمكاناتها على العطاء وفي حصرها وحذرها من الرجل ومن المالِّم الخارجي ومن الآخرين، ممَّا ترك أعمق الآثار في نفس كامل. لقد أرضعته الدين والخرافة والخوف والعجز(٧٨))). أمَّا الثَّانَرِ فهو درياب، زوجه، وقد جعلها الناقد ممثَّلة للقيم الجديدة الواهدة، بينما مثَّلت أمه القيم القديمة الثابنة، ويصبح سرٌ مأساته ((انه لم يستطع أن يوفق بين الطرفين، وأنَّ تربيته في ظلَّ القيم القديمة أعاقته عن التفاعل بنجاح مع



القيم الجديدة فكان «المجزء(٧٩)))، أمَّا قريب رباب: الطبيب النفسي الذي تِعلَم في إنكلترة هإنّه يشكل نموذجا أو رمزا للذير تشبُّموا بالقيم الفربية(٨٠)، وفي ضوء هذا تغدو العلاقة غير الشرعية بين الطبيب ورباب التي تؤدي إلى موتها نتيجة لعملية الإجهاض التي قام بها الطبيب نفسه لحملها منه دليلًا على (أنَّ القيم الحديثة غير قادرة وحدها أن ترسم مستقبل مصر( ٨١))). هناك شيء واحد نأخذه على هذه الدراسة وهو حديثه عن الخمر، فيرى الدكتور أنَّ كامل لا يستطيع الانتصار على عجزء، وممارسة حياته الجنسية كاملة إلا حين يلجأ إليه(٨٢). وهذا الكلام سليم ولكن الدكتور موعد عندما يريد التفسير فإنه يجمل له معنى دينيا إذ إنَّه ((يعني الانحراف عن الدين على اعتبار الخمر محرّماً، فقد كان الخمر السبب في طلاق الأم وتشتت الأمسرة ضالأب درؤينة لاظاء والد كامل كان سكيراً، وقد يشير هذا إلى انحراف الأثراك عن الدين ممَّا أدَّى إلى تُمزِّق الدولة الإسلامية(٨٣))). والذي نراء أنَّ من حق القارئ ألا يقبل هذا الكلام، ذلك

النقد الأيديولوچي بشكل عدام ليس إسقاطاً دائماً، وهذا إسعود إلى النم الأدبي نضسه الذي لا بد أن يقول شيا سواء أكان سياسياً أم دينيا

أنَّ الدكتور موعد يوحي له بتقديم تقسير نقدي يربط الشق الأول من الكلام، وهو أنَّ كَأَمِلَ لا يستطيع التَعْلَبِ على عجزه إلا بالخمر، بالشق الثاني، وهو إعطاء الخمر ممنى دينياً، هما علاقة الوالد أو انحراف الأتبراك عن المولة الإسلامية في هذا الأمر؟ إنَّ الناقد ثم يِعطِ تعليلاً يريطُ شقي المادلة، ولا نظن أنَّ بأستطاعته أن يفعلُّ ذلك، وما نظته، هو أنَّ الخمر لا يحمل هنا هذا للعنى، وتاريخياً، الخمر موجود عند العرب -حتى في عصور ما بعد الإسلام-على الرغم من تحريمه دينيا، وما القوة الفجاثية التي تتولد عند كامل من جراء تتاول الخمر إلا أن الخمر نفسه يستطيع أن يكسر الحاجز النفسي بين كمال وزوجه، لأنَّه ينقله ببساطة من حالة إلى حالة.

نمود إلى التلقد دعيد الله المتراو هي همله المسادس يتتاول بالدرس كلاً من 
«اللمس والمكلاب والشيحاذ ولحرارة فوق 
النهل وميراماره، ويعد أن يستشي رواية 
الطريق، يضع هذه الروايات ضمن خط 
مكري واحد، قبل سينهج النهج الذي اتبعه 
منذ بداية دراسته، أم أن طريقة الدراسة 
ستنفر؟

فى «اللمس والكلاب» يهدأ الناقد بالإشارة إلى أنَّ هذه الرواية ناتجة عن حادثة حقيقية، ولكن هذه الإشارة لا تقدّم للدراسة أية طائدة، إذ لا يوجد ربط من أي نوع، بين الرواية وبين الحادثة الحقيقية. وهو -على غير ما رأى أكثر النقاد- لا يرى فی سعید مهران سوی لص کون عصابة فسطا ونهب لجرَّد السطو والنهب، وليس لتوزيع ما يكسبه من شذا السلب على المحتاجين(٨٤). ولذلك فهو لا يوافق عالي شكرى الذي يرى ((أنّ مهران قد فشِل لأنّه يمثل الثائر الغرد، فهو لم يكن هردا... لكته كان متحرفا، لم يكن ذا هدف بتائي، صنعه الحقد، وأودى به الحقد أيضاً (٨٥))). والواقع أن تناول «سعيد مهران» بطل الرواية كان عبر هذا الرأي فقط، ويقية الدراسة اتجهت إلى شخصيتين هما «الشيخ الجنيدي، ونور» والشيخ الجنيدي عند الناقد يمثل الجانب الروحي المباشر في هذه الرواية، ولأنه خشي أن يكون القصد من هذه الشخصية هو إبراز عجز الشخصية الدينية (ماثلة في المنهج الصوفى الذي يمثله الجنيدي) عن معالجة الواقع، فأنَّه سرعان ما يقول: إنَّ ((الإسلام ليس تصوفاً، وإنَّما عمل وسعي، وليس تطهّراً مترفّعاً ينفى الخطاة... الإسلام لا يعرف هذا الأسلوب في معالجة الخطاة، بل قبل الحوار دائماً وفتح باب التوية مهما تمدَّدت النشوب(٨٦))). وهكذا نراء يعود للأسلوب السابق فيضع الاحتمالات، ويجيب عنها، أمَّا «نور» فهي رمز الحب المفقود عنده(٨٧)، ولم يضف الناقد إلى هذا الرأى شيئا يستحق الذكر،



هى رواية «الشحاذ» يركّز على قضية «ضواء السروح» التي عانى منها «عمر الحمزاوي، ويرى أنَّ الذي كان سبباً في ضياعه هو لجوؤه إلى التصرف الفكري، ولو أحسن الاختيار لكان قد لجا إلى ما أسماه به «التصوّف الاجتماعي، وعندها ((يصير الفكر في عناق مع الإنسان وتمهيد طريقه إلى الله...(٨٨))).

وشي الرثرة شوق النيل، يتابع ما بدأء مركرا على الضواء الروحي القطيع الشحاذين، هذه المرزة، إضافة إلى عزل المثقفين عن تيار العمل السياسي والقيادي، وإشعارهم بأنهم زائدون عن الحاجة، ويرى أنِّ المشكلة التي وقع فيها أهل الموَّامة هي أنَّهم يريدون الحهاة بينما كان من الواجب عليهم البحث عمّا أسماه ب: إرادة الإنسان: (٨٩). وواضح من السياق أنَّ الناقد يحاول أن يصل في النهاية إلى المغزى الروحى ذى الطابع الديني الذي ينادي به بإلحاح في كل رواية (٩٠).

في دميراماره يستعرض الناقد هذه الرواية ، ويحاول أن يبين للقارئ عدم تعارض الإسلام مع الشن(٩١)، وقد استوحى ما قاله من الوضع الـذي انتهى إليه دعامر وجدىء بمد أن كان طالباً أزهرياً وارتكب «حماقة الفن» فكان الطرد والحرمان، وما يلفت الانتباه، ويدعو إلى المجب -وهنا عودة إلى النقد المربب الوله دون مناسبة: ((إنَّ التعزي بقراءة سورة الرحمن هو الإطار النبيل، ومنبع الضوء الهاثل هي الرواية، ومع «الرحمنّ، يرد ذكر فرعونْ الذي علا في الأرض وكيف قصمه الله. فالتاريخ الإنساني قسمة بين الخير الأكبر وقوى الشر -وهذا قول سننتهى إليه: أولاد حارتنا وملحمة الصرافيش-(٩٢))). ولا نظن أنَّ قارئُ الكتاب سيفاجأ ثدى وصوله إلى هذا الرأى: فالكتاب كلَّه -كما مرَّ معنا- منسوج من آراء كهذه، والناقد، بعد أن أثبت هناعاته الدينية نقاول شخصيات الرواية بشكل سريع لا يتجاوز الصفحتين. أمَّا بالنسبة إلى «زهرة» فلم يزد أن جعلها -كما فعل أغلب النقاد- رمزاً لمصر(٩٣). ومصدر هناه هني التي حفظت عواطفها لشورة ١٩١٩ ممثّلة في شخص عامر وجدى(٩٤)».

وفي الختام يرى الناقد أنَّ الروحية في هذه الأعمال على المستوى الفني الخالص يكمن في الاتجاء إلى الرمزية حيث إنّ الاتجاء إليها ((علامة نـزوع أصيل إلى الروحية، فقد ازدهر المذهب الرمزي في رعاية التمبوف ونشاط علم النفس حول المقل الباطن واللاشعور، وإيثار غير المحدّد واللانهائي على الحّند والمحدود(٩٥))). ويتضح لنا من سياق هذا الكلام أنَّ الناقد قد ربط بين كل من الرمزية والروحية والصوفية، وهذا ما لا نراه مناسباً، فمن المعروف أنَّ المذهب الرمزي ذو نشأة غربية، فأين التصوّف عند الفربيين(xxxx).

هذا مجمل كتاب الناقد محمد حسن عبد الله، باستثناء ثلاث دراسات تركناها عمداً، لأنها امتدادات حقيقية ١٤ مرّ معنا، وليس فيها جديد، وقبل الإقفال على ما أسميناه بالإسقاط الديني، ممثلا بهذا الكتَّاب، لا بدَّ لنا من وقفة علَى رواية مهمة جدا هي رواية «أولاد حارتناء،

كانت هذه الرواية سِبِياً مباشراً في عدة أمور؛ فقد كانت سبباً في حصول الروائي على جائزة ونوبل، ثلادات، وكانت السبب هي فتح صفحة جديدة مع الماركسيين الدين رأوا فيها صرخة جديدة لـ طينشه، بإمانته الإله عربياً هذه المرة، وكانت سبباً مباشراً ادًى إلى نقمة الأصوليين الأزهريين، واتهاماتهم إياه بالكفر الصريح، على نحو يذكرنا بما حصل لـ «طه حسِينَ، في كتابه وهي الشعر الجاهلي، سابقا وما حصيل لـ اسلمان رشدي، في الآيات الشيطانية، لاحشاً، وأخيراً كانت هذه الرواية سبباً في ظهور عدد من الدراسات التي حاولت جأهدة إخراج الروائي من حيّز الكفر إلى حير الإيمان، وهذا ما سنراه عبر استمراض مدريع لأهم الأراء التي ركزت عليها.

أول ما يثبته الناقد ممحمد حسن عبد اللهءمخالفته لصاحب المنتمى الذي يرى في العلم امتداداً واستمراراً لرسالة الأديان لأنَّ العلم ليس بديلاً للدين (فالأديان بالنسبة للإنسان ليست مرحلة، وإنّما هي حقيقية الإنسان وجوهره(٩٦))). ولن نخوص كثيراً في مناقشة هذه الفكرة، الأنَّها لن تحسم أبداً، وخلاصة ما يراه الناقد أنَّ المُشكلة في هذه الرواية هي مشكلة هنية هي الأساس فإذا ((ما توصلنا إلى فهم مشترك للقضايا الفنية التي داعبها الالتباس والقلق، سنجد أنَّ ءأولاد مارتناه دشاع حار عن القيم الدينية السامية، وملحمة بطولة لنبي الإسلام وما رسخ هي الضمير الإسلامي من ممان تجاوزت قدرات عصره(٩٧))). والعلُّ وزُرع، هذا الرأي بشكل مسبق، يعرّفنا أنَّ غاية الناقد ما زالت تتحص هي التماس الأعذار وتسويغ الأمور بطريقة تجعل من نجيب محفوظ كاتب الإسلامية والروحية. وهذا يذكّرنا بقول عبد الحميد الكشك الذي يثبت جواب نجيب معفوظ عندما سأله أحدهم عن الشخصية التي يجلُّها، بأنَّها شخصية النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) ثم يتابع: ((كان يمكن أن نطل على العالم بوجه مصري عربي مسلم متفوق، ولكننا آثرنا بتخلفنا يساراً أو يميناً أن نستنزف جهد الشيخ في الدفاع عن نفسه، وعروبته ودينه(۱۸))). ويذكرنا أيضاً بالرأي النقيض الذي يقول: ((أوجه الرواية المتعددة تستخدم فقط ضد الدين أو البشرية، ولكن ليس أبداً ضد سلاطين العصر والأوان، ولذلك وجهت باستقبال حافل ومرحّب في عودتها إلى الأضواء بعد نسیان دام ثالاثین سنة (۹۹))). ولو عدنًا إلى الناقد «عبد الله» لوجدناه يرى

أَ أَنَّ السَّوَازِنِ وَالْأَنْسِجِامِ بِينِ الشَّخْصِيةِ والموقف والحدث، كل ذلك قد تحقق في هنده الرواية بشكل مثير على الرغم من أ أمتداد العمل إلى خمس مئة وخمسين صفحة(١٠٠). وهذا التوازن ما كان ليتم لولا اعتماد الرواية على القرآن الكريم، وكونه المصدر الأساسي لها(١٠١)، بل إن ((وجهة النظر القرآنية هي محل الرعاية فيها، عبر السافة الزمنية الشاسعة بين أدهم وقيامهم(١٠٢))). وغاية الناقد الوصول إلى أنَّ الحوار والنسق العام للألفاظ ذاتها مستوحي من القرآن(١٠٢). ولكن تجيب محفوظ في رأي الناقد اهتم بالجوهر فقط، أي أنّه حرص على البناء الفكري والنفسي للشخصية، وترك لها حرية الحركة، ويضرب كمثال حادثة إغسراق دجيل، لضتوات الحسارة، طيقول: ((فحادث الفرق الحماعي لرجال فرعون قد اختزل ليصير فتلا وغرقا في حفرة بين مساكن الربع، فهناك، تخلف الشكل أو اختلف، ولكن جوهر الحادثة، وهو إغراق الظالم وانتصار المظلوم قد تحقق كما هو هي ذهن القارئ كصورة مجرّدة، لا كحادثة واقعية(١٠٤))). ونحن لا ننظر إلى هذا الكلام إلا أنَّه محاولة تلفيق غيرٍ ناجعة، لأنَّ نجيب معفوظ لو أراد فعلاً عدم سرد الحادثة نفسها والاكتفاء بهلاك الظالم وانتصار المظلوم، ولو أنَّه ترك حقاً للشخصية الرواثية حرية الحركة بعيدا عن مجريات الحادثة الثاريخية، لما جعل الفتوّات يقتلون بهذه الطريقة «المسوخة»، ولكان هناك أكثر من تخريج فني يستطيع «جبل» بوساطته التفلُّب على خصومه. ولو كانت هذه الحادثة هي الوحيدة هي الرواية لكان كالام الناقد مقبولاً، ولكن الرواية من أولها إلى أخرها مسبوكة وفقاً لتاريخ الأديان بدءا من طرد إدريس (إبليس) وانتهاء بسيرة قاسم (محمد، صلى الله عليه وسلم)، وعلى الرغم من هذا التطابق، يرى الناقد أنَّ المشكلة في القارئ الذي لا يدخل إلى الرواية فارغُ الذهن، يقولُ: ((إنّ من حق الكاتب علينا أن نشرأه متحررين من معاولة التنظير الستمر ما دام الكاتب نفسه لم يلجأ إلى المطابقة المطلقة في الرمز، واكتفى بالمعنى المجرّد أو المفزى ألمام(١٠٥)). فهل هذا الكلام مقبول؟ ومع هذا هَإِنْنَا نَزَعَمَ أَنَّ المُطابِقَةُ في «أولاد حارتنا» شبه مطلقة، والقارئ الذى يضع باعتباره صبورة دموسىء عليه السلام وهو يقرأ دجيل، ليس مذنباً، هبدءاً من دلالة الاسم، وانتهاءً بأحداث هذا الفصل، جبل يساوي موسى ولا شيء أَخُرٍ، والمُدهِشُ أنَّ النَّاقَدِ نَفْسِهِ هِي أَلْنَامٍ حديثه عن هذه الرواية، لا يقرأها متحرراً من سياق الحادثة التاريخية؛ ففى قصة ،جبل، يقول: ((فهل تختلف قصة جبل وأل حمدان هي جوهرها عن قصة موسى عليه السلام ونبي إسرائيل كما وردت في

القرآن الكريم بالذات(١٠١))). ولا نظن أنَّ الناقد يوهمنا حين يضع كلمة دهي جوهرها». وعندما يتحدّث الثاقد عن رشاعة يقول ((وولد رفاعة هي الغرية: «هميلاد» غريب، وقال القرآن عن مريم: ه فانتبذت به مكاناً قصياً ﴿(١٠٧)). أليس هذا الكلام دليالاً على أنَّ الناقد يناقض نفسه؟ نحن بطبيعة الحال لا نلومه، فالرواية هي التي تحيله هذه الإحالات التاريخية، ولومنا يقع فقط على مطالبته القارئ الدخول إلى الرواية ناسيا أية إحالة تاريخية يوحيها سياقها. ولدى متابعة دراسته لهذه الرواية يصل إلى رأى غريب خالف فيه التقَّاد جميعاً، فهو يرفض أن يكون عصرفة ورمزأ وممثلا للعلم وعصروه وهو لا يرى فيه أكثر من محاولة أخرى وعن طريق بشرى خالص

تهدف إلى تحقيق دعوة زعماء

«الجبلاوي» هو الكارثة الحقيقية التي أدَّت إليها محاولات عرفة، وستظل الحارة على حالها ما لم يعد عرفة في زي جديد قوامه الاعتراف الحق بالجبلاوي(١٠٩). ويعبارة أخرى ((العلم المؤمن هو المطلوب(١١٠))). وهكذا يصل الناقد إلى أنَّ هذه الرواية هي واحدة من الروايات التي كرّمت الأديانَ وبخاصة الدين الإسلامي الذي اعترف بقيمة العلم، وهذه الرواية قد أدأنت العلم وحده بدليل عدم نجاح عرفة الذي حفر قبره بهده. وهذا الرأى لا ينضى بقية الآراء، فلو نجح عرفة في مسماء لكان قد أحق الحق دون حاجة إلى رسالات الجبلاوي، ولكن نجيب محفوظ أراد أن يقول إنَّ العلَّم سلاح ذو حدين، وإذا لم يوجه باتجاء خير الإنسان كان شره أكثر من خيره وثمة فكرة لم ينتبه إليها أحد من النقَّاد الذين عالجوا فكرة ءالجبلاوي، فأكثرهم زعم بأنه الله مع أنَّ سياق الرواية يظهره بأنه قضى على بقبة الفتوات، وهرص نفوذه بشيء غير قليل من الغطرسة، ولذلك، فإنَّ التأويل بهذا الشكل «الفجِّه غير مقبول، ونرى أنَّ الجبلاوي هو رمز 1 ، فكرة الإله، أي رمز للكمال والقوة الطلقة، وهذا الكمال وهذه القوة قد حلَّت في عقول الآخرين مِن أهل الحارة، فقطعه للطرق لم يكن مادياً، وإنَّما هو غزو لعقول الناس.

ثمة وجهة نظر أخرى هي هذه الرواية عبر كتاب «أولاد حارتنا فيهاً قولان، الذي خصه صاحبه للدفاع من هذه الرواية، وعن مؤلفها، سنقف عنده لنتأكد من النتائج التي استخلصناها من دراستنا لهذا القسم، والناقد هي البدء يرى أنَّ روايات نجيب محفوظ مصرية، عربية، إسلامية، لا تخطئها العين البصيرة ولا انذوق السليم(١١١)، والفاقد يشجب كل



من أدان الرواية بقوله: ((... وبيتما رفع

اليسار الشبوء قميص نجيب محفوظ وهو في الحقيقة يهدف إلى الدفاع عن سلمان رشدي، جاء اليمين الشبوه يلعن رشدي وهو يقصد نجيب محضوظ(١١٢))). ثم يقف عند ما أسماه بمؤامرة اليسار ليصل إلى الرواية فيقول مبتدئاً بالجبلاوي إنه كما ((قدّمه أديبنا هو رجل يسمى على قدمين، ويلسن جلباناً، ويبنى لنفسه بيتاً يعتمى هيه من الحوف والوحشة وقطاع الطرق... وهو انخذ أكثر من صاحبة وأكثر من ولد ... وسبحان ريّنا الذي لم يتخذ صاحبة ولا ولـد(١١٢))). وفي دفاعه عن نجيب محفوظ الذي لم يرد بشخصية الجبلاوي الله، يقول: ((بل استمع لابن الجبلاوي --هذا الإله المزعوم يصرح في أخيه «اخرس يابن الكلبء..)}. ويهدّد أباء الجبلاوي: ((سأهبك حميداً من الزنا تقرُّ به عينك)). وبيت الجبلاوي بشهادة الجبلاوي نضبه ((يحتقر المساكين)) والحبلاوى يخاطب ابنه أدهم فيشول: ((أجب يا وضيع)) وجبلاوي حارتما يحلف بالطلاق وقي النهاية يموت.. (ثم يقول).. كيف يخطر بعقل مسلم أنَّ المؤلف يقصد الله سبحانه وتعالى.. ما مبرّر توقيف نجيب معفوظ بثهمة العيب في الذات الإلهية(١١٤))). لا بدُّ أنَّ الشَّارَىُ بِدرك أنَّ الأَلْيةَ التَّي يستعملها الناقد الكشك تشبه إلى درجة كبيرة تلك التى استعملها الناقد ععبد اللهء، ولكن النأقد الكشك يسلَّط الضوء على ما يسمَّى «بالروايات الإسرائيلية» ومدى خطورتها على الفكر الإسلامي، ويبين أنَّ كلمة وإسرائيليات، أصبحت تعنى في القاموس الإسلامي: التلفيقات، الأساطير، الروايات المنسوسة والخاطثة المحرفة للحقيقة الإلهية، (١١٥)، ولذلك يكرُّر ما قاله سابقاً: ((إن كان الجبالاوي هو

الله في رمز نجيب محقوظ، فلماذا جعله والدأ أخمسة أبناء، ولماذا يتزوج رفاعة ويقتل إن كان الحديث عن مسيح القرآن الذي ما صلبوه وما فتلوه؟ نجيب محفوط لم يَفعل أكثر من مبيّض «حارتنا» الذي رسم صورة للجبلاوي على حائط القهى أو الفرزة على مثال ما يرد من أوصافه في الحكايات، الحكايات الإسرائيلية بالطبع، فليس في الإسلام حكايات ولا أوصاف لله يمكن أن ترسم بالفرشاة(١١٦))). بل إنَّ الناقد يتحوَّل إلى واعظ ديني حين يقول: ((عندما يرمز الفنان لا يجوز لنا أن نفتش عن قلبه، أو نتهمه بما لم يقل أو يصرح(١١٧))، ومن هنا، فإنَّ استعمال نجيب محفوظ موضوعات كهذه ليس جرماً، فما ((أكثر الذين اعتبروا حكايات التوراة - الإسرائيليات- وهولكلوراً، بشكل مادة خاماً عالجوها فنياً في تصور جديد وإبداع جيد، ونجيب محفوظ واحد من هؤلاء أعاد صياغة ثلك الحكاية... وصحيح أنَّ نجيب محفوظ أبدع وأشرب وأطرب فهل شذه جــريمــة؟(١١٨))، وفـي نهاية الكتاب يقول: ((فيا من أسأتم الظن بالله حتى تلتمسوه في الجبلاوي! استففروا الله ربكم، وثوبوا إليه.. ويا من ظلمتم فخر جيلنا وعبقرى أمتناء اعتذروا إليه وسامحوا تفوقه.. أما عن مشبوهي اليسار هأقول لهم. خاب سعيكم، ولن تدركوا ما توفون، حضارتنا فوق مستوى إدراككم فضلاً عن نقدكم(١١٩)). ولا ينسى هي النهاية أن يختتم وعظه، بقوله: ((اقول قولي هذا وأستغفر الله العظيم لي ولكم، إنه حليم تواب (١٢٠))). لعل هذه المقبوسات -على طولها- من الأمور التي يحسن عدم التعليق عليها، ولعلُّها خير دليلٌ على «انزياح؛ النقد الأدبي عن وجهته الحقيقية.

لا يسمنا في هذا القسم «الإسقاط الديني، إلا أن نجمل ما رأيناء من مآخذ بعبارات قليلة ما أمكن، وذلك من خلال الكتاب الذي اعتمدناه بشكل رئيسي، وقبل أن تجمل هذه المآخذ لا بدّ من الوقوف عند أمرين رأيناهما عند الناقد محمد حسن عبد الله هما:

١– من النادر أن يشير إلى المصدر الذي استقى منه آراءه.

 ٢- الحوار عنده يخرج في كثير من الأحيان عن حدود اللياقة، ويخاصه عندما يناقش ناقدأ مسيحيأه كجورج طرابيشي أو غالى شكري، فهو ينعتهما بعدم الدراية، وعدم الفهم، بل إنَّه يقول: ((ولكن المنتمي المسيحى غالى شكرى(١٢١)))، والمبارة نفسها تشعر الشارئ أنَّ فيها شيئاً من الأزدراء والطائفية التي لا تقبل في هذا المصر، أما ما رأيناه وأضحاً في كلُّ ما مرّ معنا فيمكن إجماله بما يلي:

1- هـذا الفوع من النقد يتعامل مع الرواية من خلال الموضوع الديني، ولو كان



ثمة موضوعات أكثر أهمية، أي أنَّ ما يهمه هو الشخصية الدينية التي يتعاطف الناقد معها تعاطفاً مطلقاً، والشَّخصية التي لها علاقة مباشرة ممها «الملحدة والضَّالَّة..» ولو أدَّى الأمر إلى إهمال تصف العمل،

 ٢- وجود الشخصية المؤمنة دليل توازن وقوة في الرواية، لأنَّ لها دور الردِّ على الشخصيات الملحدة، مع ملاحظة مهمة هي: إن لم تكن هناك سوى شخصية

ملحدة سقطت الرواية، وقام الثاقد تفسه بالردّ عليها وهذا ما المحطناه هي دخان ألخليليء.

ثانوية- هي الشخصية الرئيسية عند

الوعظ والإرشاد والتنبيه، وحتى الكلمات الستعملة -نقدياً- تدور في ظلك العجم

my thing with a week and

(١٤) الفرد الإسلامية والروحية في أدب نجيب منطوال (١٩١٠)

(44) الأور الإسلامية والرياسية في أدب ليهب معطوط، 191.

(۱۹) فالله الأمام الله (۱۹)

(١٠١) القار (الصدر السه ٢٠١).

(١٠٢) الصفر فاسه، ٢١٧-٢١٢.

(١٠١) القارة للمبدر للساء ١١٩١-٢١٠،

(١٠٩) لنظر: أولاد حارثنا فيها قولان، ١٩–١١.

(١١١) الإسلامية والروحية في أهب أبيب محتوظ: ٢٠٢

(١٦٠) التحد الذي قدريه رشان ترجماه مباح القيم، وإلوا 2000، ٧٩

ربيع على سوسي. غيب محفوظ سيدنياً من ثورة ١٩١٩ إلى يونيو ١٩٩٧، تولعيم عصره

الوجادي الكومي في ألب تجيب محقوظ، فؤالا دوارد، للسندر السعاء ١٠٠٠

تاريخنا اللومي في اللائبة تايب محموظ، جلال السيد، الكاتب، ياثير ،

أراءة الرحي السياسي في قصة السمان والكروب، فتيمي علال، كالمبدر تاسعه

مع الشناء والشنين في ٥٠٠ ، كمال النجمي، الهلال، فهراير، ٧٠ - ١٣٨-

ساقطة باسده فضخصيء وقناعك وقد ادنى يهدا الرأي في محاصرة لطلاب

on) علاحظ أن هذه فلمضية كانت الشمل الشافل للطائدة في دراسة يعنو ال

دكمال رقيمت عن الطاق» يجارل فنائد من المهممة ٢٠٨ وحتى ٢٢٦

أنَّ بِجِعَلِ الحَادُ وَكَمَالِهِ سَالِحِيًّا، فهو يَسِيبُ طَاجِتُ كَمَاطُهُمْ حَيًّا، وهذه

هو سبب كارت مأزوماً نصيةً. وهو لا يرفض للاصي رفضاً كانياً. حيثاً أهيء

رفسوريانية قد تأثرت بدورها في البلاية (Esotericim)، ومن

منا قلد وجدوا بين السوريقية والصولية شيئاً من التقايد على الرغم من

رجود اختلاف كير يهتهما هر اثبه ما يكرن بالثلاف بي للوس وللمعد

رجود مدت بورونها خرصه مهري بسيرت بي توسي والمداد الثارة السولية والسوريالية لدرس، ط1 – بيروت: دار السائي، ١٩٩٢. مقطات ١١-١١ ٢١- ٢٤، ٢٤- ١٥ . وفي كل الاصراف، فالقواسم للشركة

لتي رَفَعًا هَوْلاءَ النَّمَاءُ بِينَ كُلِّي مِن الصَّوْفِيةُ وَالسَّوْرِيقِيَّةَ لا يعني وجود

(room) بلعب يعني الطَّد إلى أن تاريزية علاقة في مثلًا السوريالية

(۱۰۰۰) قدکتور میم قبال بری ان آبیب محوظ که جنل هذه الشحص

الدراب أت البليا في جامعة معشق بتأريخ ١٩١/٥/١٨

(۱۰۷) كافرة للسائر للساء ۲۲۲.

. 15V Harte State (1++)

(1·1) these (in 11%.

(۱۰۱) للمشر تنسبد ۲۹۱.

(١٠٥) للميشر غلب، ٢٩٥.

(۱۱۸) للمبدر شبه ۲۳۹.

(۱۱۰) قاميلر عبد TI

18-81 Marie Marie 18-81

(۱۱۱) المدر الد، ۱۲-۱۲

(١١١) البيدر بقساء 46-10,

(١١٥) المدر السار ١٥

Ve and (111)

(۱۱۸) تعب شده ۲۰

(١٦١) عَثْر نَصِي ١٦٦

(٥) راجع على التوافي:

فيلال فراير ١٩٧٠ ٢١-٢٦

(10) ورداد هن جماليات وقيم النباق النبي

وساله بريقي ومكثم

روأيط ويطيئ الرمزية تحديداً والصوفية

للاحقات

\$1+45-44 (1510)

(١١٢) الكارة للصدر نسبه، ١٩٠٥

ج- الشخصية الدينية -مهما كانت

٨-اللغة النقدية أقرب ما تكون إلى

والمانية والمناز والمانية المانية المانية المنازية المنازية يَّهُوا وَلِلْدَ لِلْقُوْ وَمُرْكُونِ لِنَّهُ الْقُلُوحِ فِيْسِيغٌ فِي الإدب وَرَبِينِكُو الرَّبِي ترجيعُهُ مِنا هُرِيقًا لِيلِينَ الْعَبِدِ الْعَبِيعُ لِلْسُومِ الْعَادِ مِن ۱۷۳ دیون ترعیرت آن بعض آن بع الند المنهکوارس اکاللا افزودی)، وابلد الموسیزارس اکاللاد الارکسیاست انا آبلا

(١) علم الشي العمليلي، الدخ يرقع الريسة وتهاد عيادة ، الراء الألافياد الراغوين 1949، 1949. (۲) الرجع للساء ۲۸۹.

()) الثال: الثالث والحرياء خلفون الشبعة، الثانة الكانب المريبة 1577 ، 71. (٥) قائر: الجامات ثلد النصر في فضائينات ثميم اليافي، الأسيرج الأدبيء قشد ۲۲۰ ص

(١) الثنام النص الروالي، سيد يشاوي، ط.١ - بيروت: الركز فطال البريي، (٧) القامرة التقميلة تنهم الواقي، الأمرقة، المعد ١٤٤٧، الماد (٨) تلد غيب محنوظ لعبول، ما د مولاد ١٩٨١ ، ١٧٢٠ (١) المبدر للبياء ١٧٢.

(١٠) التقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان كالباني ترجمة مهد مكاب ط. ا - صفور دار اللكي ١١٨١، ١٨٨ (١١) كلد فاقد توفيان تبريريرانه ترجداه سابي سروان خـ١ - يورون مركز الإله اللوس ١٨٨١ ، اد

(١٦) اختاب فلمري الأعلاب الروالي ميخايل ساخون ترجه وعبد الكوس العدد ١٧ ، ١٩٧٠ (۱۲) تاریخ الروایا ماندیالداً ایریس، ترجساه جورے سالب ط۲ – پیروجه شورات مدونات، ۱۹۸۲، ۱.

(١٤) الثار ثاباد أيب محترظ، فصرل ما، و١٥ -١٧١ -١٧١. ا مادر المد مهد من المراد المراد المراد ( ۱۹۲۷ ) إلى المراد ( ۱۹۲۷ ) إلى المراد المرا AT-17 (1971) July 1971.

الرجدان الكومي في أنب أيب مطوطه فؤاد دواراء تضغير للسد

الريخانا اللومي في اللالية أبيب معلوظ، جلال السياد الكالب، يتاير أَرْمَا قَرِهِي النياسِ فِي قَمَا السمادِ وَالْرَيْمَ، غَيْسِ هَلِالَ، تَصْمَر

مع قلت: واللتهي في ...كمال التجمي، الهلال، فيراير، ٢٠، ١٢٥٠

(١٥) في 1925 الصرية، حيد فطيع أنيس، محمود أمير المقاب، عار الفكر (١٦) الظّر مقال فحمه عباس صافح، الراءة جديدة لنجيب محدوظ، الكاشب، -1937 (١٧) الطرة الشخصية الإيجابية في أدب أبيب محدوظة ديد تأسم سيحي،

(١٨) الطر الاثب قرراني الجديد هند تَبيب محلوظ، صيري حفظ، الاداب، ولمير، ١٩٦٢، ١١-١٦ (١٩) الله في رحلة أبيب محدوظ الرمزية، جورج طرقيشي، 15-يورت: مر الشيئاء اللالاراكة.

(۲۰) المدر شده ۱۱۱ (٢٦) بن قوف رنڌر کنيا، رجاء فضائي، فهلال ، اير اير ۽ ١٩٧٠، ١ (٢٦) الإسلامية والروحية في أدب تجهب معقوظ، ١٥٠ (١٣٤) قالد الهيب محلوظ، قصول، مراء ع؟: ١٨١،١١٨١

(11) المادر الساء (11) (٢٠) الدين والنصر في أدب أبيب معاوظ، سمبود موجده الهدف، الدند ١٣٤ عن ١١. شر الدكتور موهد هذا القال في خيسة أليبام، وهو عبارة هي النفيص الأطروحة الدكاوراء التي حملت المتواديات

(١٦) للمدر شبه السد ١١٢, ١٠. (١٧) الصدر شبه المدد ١٤٢، ١٠ (۲۸) الحقيقة الفائية وراه لور أبيب محموطة بالبلازاد ١٦٣. (٢٩) الإسلامية والروحية في أدب تجهب محموات، ١

(°°) لظر: المبدر تشه: 19: 11: 74 The dash (TI) (۲۱) للمدر شده (۲ (۲۳) الميدر شده ۲۷.

المال تطن ميجريطيين (١٤١) علميد مساء وأويشه المالية الماكتوس مؤلون أن أيب باستوالا 181 30 454 455 (١١) المَلْ وَالْمُعَلِّدِ السَّمَاءِ (١١) (11) كَلُورُ كُلْبِيدُرُ كَلْبِيدُرُ كُلْبِيدُرُ (11) القراء المبدر السبد 14-15.

- Jaki (10) (۱۱) تامينر تشده ۱۸. (١٧) الثار : المبدر السد: ١٨-٨٨. (LA) الظرة المبشر الساء ١٣ (11) فاملز شد، ۱۱.

(۵۰) کلیفر طب ۱۰۱. (۱۰) قطره الصدر السعد ۱۰۱. At Local Audio St (et) (61) كالراطيش للسادة ١٠ (15) Hayer (feet) (44) القرد المبدر الساء 1 : 1 .

(١٠١) للسار للسهرة ١٠٠. (٩٧) الدين والحصر في أنب فيب محفوظ، فهدف دائمتك ٢١٠٦٠ (٨٨) انظره الإسلامية والروحية في أدب أبيب معلوظ، ١٥٦. (04) المبدر نتسه، ۱۵۳

(١٠) الكرة الصدر السنة ١٤٩ 101 Hay Street (18) 19T-101 Life Hard See (11) (۱۲) الصدر نسب ۱۹۹ (11) المبعر نفسه، 179

(14) الصدر غنيه، 174 (٦٦) أفر فتاقد منه بهذا الأمر ، لنظر . المستر عند ، ١٨٢ (١٧) للسدر شده ١٧٧ 195 Marc Sant (10)

(۱۹) تامير شده ۱۸۲ (٧٠) كَثَرُ: لَاسْتِر كَنْسُهُ ١٨٦ وهد، طلاحثة تُرِيًّا يُساً فدكيرٍ صرعاء وحاق فأنا لأمر هو موقف أيب محفوظ للسه الثال الدين والديسراني روليات غيب محموظ، الهدف، الدده 170، 17

(۷۱) تامدر نشت ۱۸۸ 177) Hayay ame (Y1) (٧١) فيعلم فعد ١٩٦٩، ٢٤- ٢٤ وأميد نثر علم فعراسة ق الرفات أثارين المامة ١٤٤٩، ١٩٤٢-١٩٧٨، وهن ما سنطيطه، وطّلتِه البهرالة فالمبرل على

(re) يَمَادَ تَرْمَدُثَرُونَةَ السَرَابِ، طَوْهَ الْأُمْنِي العَمَدِ 120-177 (187-197). 118 mai and (Y4)

(٧١) للسفر شنده ١١٥ (۷۷) انگر السار بشبه ۱۱۱ 117 dest (MI) (۱۹۱ تالر الصدر تقده ۱۱۱ 113 Hayan Sant (A+)

(٨١) عظر: الاسلامية والروحية في أدب أبيب محموظ، ٣٤١ (٨١) فلمبدر شده ١١٢ T10 Hart Service (AT)

YY1 (hand) (A1)

(۸۱) انظر القيام القسام ۲۵۱ YTT must study (Ae) (٨١) فظر لأمدر تقسد ٢١٧ (٨١٧) على الرقع من أن شخصية بأحبد تمير؛ ولجدة تر هذه الجماعة التي

تقوم بالمعشيش ومقاراته ولا أن الناك يجمله الأعظم ترازياً لأن لم يجير روحه طوال حياله وحكم النيمة ملفاعاتج كساخو رامتهم عن بتارة ديدية (٨٨) قطر الصدر شده ١٧٢-١٧٢

الأولى الديني. وما أكثر ورود الكلمات مثل: ((منافقون، مأجورون، فتوى، مؤامرة اليسار، الزيغ، الإباحية، ...)) إلخ. ه أخيراً، يهمل الإسقاط الديني أهم

صرحيرا، يهن والمساحة الديني الم واجب على النقد الأدبي، وهو النظر إلى هنيات الرواية، التي لولاها، ما دخلت الرواية أصلا هذا الجنس الأدبي.

° كاتب من سوريا



#### مجلة عماج

عندما كتب إحسان عبد القدوس ، لن أعيش في جلباب أبي، والتي زادت شهرتها كثيرا بعد أن صارت مسلسلا رمضاتيا من بطولة تور الشريف وآخرين، طرح فيها إشكالية أزلية، وهي رفض الأبناء لأن يكونوا ظلا لأبائهم مهما كانت قيمة الأب وتأثيره وشهرته. ورغم أن ابن الملم عبده في قصة إحسان عبد القدوس يتعلم في الخارج ويتأزم لأنه لا يستطيع تحديد ما يريد، ويتزوج أجنبية، إلا أنه يعود في النهاية إلى الحارة وإلى مهنة أبيه في تجارة الخردة ولعبة المزادات ويبزه فيها.

وإحسان عبد القدوس أحد المُثقفين العرب الذين عانوا الشكالية شهرة الوالدين؛ فأمه روز اليوسف المثلة ثم مؤسسة مجلة روز اليوسف ، وأبوه محمد عبد القدوس من رواد المسرح العربي تمثيلا وتأثيفا، ولم يخرج إحسان من جلباب أمه فقد تعلم الصحافة على يديها وفتحت له صفحات مجلتها شم رئاستها، وحقق فيها الكثير بدءا من كشفه لقضية الأسلحة الفاسدة في الجيش المسري في حرب ١٩٤٨ بين القوات المربية وإسرائيل، وحتى نشره لقصصه القصيرة ورواياته التي حققت نجاحا جماهيريا بينما انقسم النقد حول قيمته الأدبية وتصنيفه رواثيا أم صحفياء وذلك لطفيان الصحافة على أسلويه الإبداعي .

وخطر لي ذات يوم أن أعد حلقات تلفزيونية مسلسلة عن أبناء المشاهير، من تتبع خطى أبيه أو تمرد على شهرته ونجاحه، كإسماعيل ابن توفيق الحكيم الذي عشق الموسيقي فتعنت الكاتب الحقوقي خريج غرنسا وتمادى في إحساسه « بالميب، من أن يكون ابنه «مزيكاتي، وقضى ابنه قهرا.

وكان في النهن يومها أبناء موسيقيين مثل كمال الطويل، محمد الموجي، والرحابنة عاصي ومنصور، وأبناء مشاهير الفن السينمائي والسرحي ومنهم عشرات ، بدءا من بنات فريد شوقي و ابن صلاح أبو سيف وحتى آخر عناقيد أبناء المثلين ممن يصعب حصرهم. وقد رفض الكبار منهم بحجة ما بشوفش نفسي في الموضوع ده، رغم أثر آبائهم عليهم والأبواب التي فتحتها شهرتهم لأبنائهم حتى اعترف ابن محمد عبد الوهاب في لقاء تلفزيوني أن عالمه تغير بعد رحيل والده؛ وكان يكفي أن يذكر الصلة لتحل كل العقد،

تتمرد الأجيال الأدبية والفنية عادة على آبائها وترفض الاعتراف بتأثيرها، ولكن كيف يمكن أن يدعي روائيون وكتاب أنهم لم يتأثروا بنجيب محفوظ مثلا؟ وهل نصدق أنهم لم يقرأوا له؟ بل ذهب بمضهم إلى اعتبار أثره على الحداثيين العرب دتهمة،، وهي صبغة لجيل الستينيات

1.21

وجيل الستينيات تسمية أطلقها ء الآباء، على تالاميذهم ومريديهم، حتى بعد أن

شبوا عن الطوق. ومنهم من صاره أباً، أدبيا لكثيرين، وقامة لا تنكر فضل محفوظ على تكوينها، ولا تتنصل من تأثيره كجمال الفيطاني ويوسف القعيد ويهاء طاهر. ولا يمكن لكاتب أن يدعى انه بلا جدور، وانه لم يقرأ أو يتأثر بأي عمل لمحفوظ، بينما أفنى الرجل

عمره يكتب روايات وقصصا وسيناريوهات ، وكلها حققت نجاحاً الافتا أوصله إلى نويل، حتى وثو كانت السياسة وراء منح الجائزة لمسر، فلا بد أنه الأجدر بالحصول عليها من حيث الكم والنوع الأدبي. والسؤال بمن تأثر هؤلاء 9 بالنظريات الأدبية الفربية؟ أم اخترعوا أساليبهم الخاصة التي ثم يسبقهم إليها أحده

من حق كل كاتب أن يجرب ويستحدث ويستنبط أسلوبه الخاص، ولكن دون تنكر لمن أوصلوه إلى بداية التجريب، هالثراث الأدبي والفكري تراكمي لا ينسف أساسه أبدا مهما تغير الشكل أو حتى المضمون.

ه روائية اردنية

# فى روايات نبيب ميفوظ

و اللهم صن لي قوتي، وزدني منها،

لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين . .

عاشور الناجي في ، العرافيش ، شوقى بدريوسف ه

الرواية من أبرز التعبيرات الفنية التي تعبر عن نضج لعر الرويد من بحر الموادد العرب الموادد الموادد العرب الموادد التي تصور انطباعات الكفاح، والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية ويبلورها، ويحدد ملامحها، ويبين سماتها، ويخرجها الى بؤرة الضوء،

> حيث تشري الحياة وتدعمها، وتوكد قيمتها، وتبنى فيها لبشات الأمل وخطوات المستقبل.

وعبر ضمير الحياة الأدبية حملت البنا رسالة الأدب أعمالا متكاملة، وذخيرة ضخمة من أشكال التعبير عن روح الإنسان في صراعه من أجل تجسيد وتكثيف ذاته. كان آخرها هن الرواية النذى ظهر بصورته الفنية المتكاملة لأول مرة هي مصر عن طريق الترجمة في بدايات القرن التاسع عشر، وعن طريق الفنون الوافدة الينا مع القنوات الإبداعية للشباب الندى كأن موفدا للدرس والتحصيل في أوروبنا في بداية القرن التاسع عشر وما بعد ذلك، وتشهد مرحلة النضج القومي في مصر ظهور أول رواية مصرية ناضجة وهي رواية درينب على يد الدكتور محمد حسين هيكل الذي يقول: «لمل الحنين وحده هو الذي دهم بن لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا، ولا



وعبر الرواضد المختلفة لمبدعيها منذ حداثة نشأتها من المقامة الى مرحلة الانتقال على يد المويلحي في «عيسي بن هشام »، وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح ، الى مرحلة اليفاعة عند جرجي زيدان في رواياته التاريخية، والمنفلوطي في أعمالُه الرومانسية المرّية، والحكيم وتيمور وطه حسين وأبوحديد والعقاد والمازني والسحار وغيرهم، ثم الانتقال الى أشكال التحديث هي الرواية على يد المبدعين من جيل الوسط وجيل الشباب النذى أصبل هبذا الشن ودعمه بدماء جديدة نقلته الى مرحلة النضج الفنى والتأصيل السردي،

الساحة تتتبه اليه، وانتقلت الرواية عبر مراحلها المختلفة من مرحلة الرومانسية الى الواقعية الى التشكيلية الى العبثية،

رأت هي الوجود ٥، كذلك يحدثنا يحيي حقي هي هجر القصة المسرية بقوله: «إن مولد القصة المصرية اقترن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء ء. هذه المواليد الجديدة المتشابهة هي أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يقظة الوعي لدى الرأي العام بأهمية الإنتقال من الإرث الثقافي القديم الى مراحل نضج فني بدأت

وتعتبر الطفرة الكبيرة الثي حققتها الرواية على يد نجيب محفوظ هي

القفزة التى نضجت فيها الرواية وتطورت نتيجة انضتاح نجيب ومعظم جهله على الأشكال الروائية الأوربية، ونتيجة لنظرته الشمولية والرحبة هي عالم الضن والأدب والفلسفة والتاريخ.

وإذا نحينا جانب الأبعاد الرئيسية للفن السروائس عند نجيب محفوظ والمرتبطة بالشكل الفنى والمضمون واللفة، ونظرنا بمنظار بؤرة الضوء من خلال زاوية البطولة التي تضمنتها أعمال نجيب محفوظ الرواثية خاصة تطورات الشخصية المصرية الأصيلة وملامحها الضاربة بجذورها في هنه الأعبال، فانتأ ستجد انفستا أمام





التهر المقدسة؟ لقد كان الرعاة فيما مضى يطلبون أموالا، فلم نبخل عليهم بأموالنا. أما الآن فإنهم يطمعون في حريتنا وشرفنا، ودون ذلك يهون عليناً الموت ويطيب، إن قوما في الشمال عبيد يحرثون الأرضء ويحترقون بألسنة السياط، وتحن ترجو أن تخلصهم يوما مما يمانون من عناب لا أن نمضى بإرادتنا الى مثل مصيرهم التمس، لقد وفق نجيب محفوظ في رسم ملامح البطل الشعبي في رواياته الأولى توفيقا كبيرا، يظهر ذلك من اقتراب شكل رواياته الأولى من الشكل الملحمي القائم على ظلال البطولة والبطل، وقد تكون دلائل مذا النجاح أشبه بتلك التهويمات البطولية المنبثة في تجاويف أحداث ثلك الروايات، إذ أن البطل الشعبي في رواياته التاريخية الثلاثة الأولى التي كتبت هيما بين عامي ١٩٢٩ و١٩٤٤، إنّما هو رمز الما كان يحدث على أرض مصر في هذه الفترة العصيبة من تاريخنا الماصر من مظاهر الفساد والقهر والاستعمار وسلطة القصر الفاسدة التي كان لها تأثير عميق على الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في مصر، وقد أراد نجيب معفوظ من خلال هذه الأعمال تبصرة الشعب بما يعدور حوله، إذ يقول :: هيأت نفسى لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائبي على نحو ما صنع «ولتر سكوت» في تاريخ بلاده، وأعددت أربعين موضوعا لروايات تاريخية، رجوت أن يمتد بي العمر حتى أتمها، وكتبت تلاثا بالقمل وهمي دعيث الأقسار ، و «رادوبيس» ومكفاح طيبة »، وهجأة إذا بالرغبة في الكتابة الرومانسية التاريخية تتلاشي، وأجدني أتحول الى الواقعية في والقاهرة الجديدة وبلا مقدمات وعلى هذا النحو نجد أن التطور الروائي عند نجيب محفوظ، وتطور عنصر البطولة في ممظم رواياته إنما هو تطور حتمي، حتمته صنع الوطن والإنسان على ماثدة الحياة في مصر خلال تلك الفترة التي واكبت تناول نجيب محفوظ لأعماله جميعها. إذ ان نجيب محفوظ كأن يصنع من الحياة الوطنية العامة والحياة اليومية الخاصة نسيجا يظهربه ومن خلاله معنى أساسيا هو ارتباط حياة الأشراد بحياة الوطن، أو كما يعبر عن ذلك في لقطات كثيرة في العديد من رواياته، ونسوق هنا أحد اللحظات الروائية في الجزء الثاني من الثلاثية «بين القصرين »؛ «في الوقت نفسه الدى شغل هيه الوطن بالمطالبة بحريته، كان دياسين ه دائما يعمل بحزم وعزم على الاستئثار بحريته هو كذلك.

القطرة الكبيرة التي نضجت فيها الرواية وتــطورت كانت بسبب انفقاح تجيب محمد وظ ومعظم جيله على الاشكال الروانية الأروبيية

والبطل الشعبي هي «رادوبيس ۽ هي تلك الأصوات الذي تخرج من المبد متمثلة هي أصوات الكهنة ألتي تطالب الملك المنفِّمس في ملذاته، وشهواته مع الغانية «رادوبيس » تطالبه بإعادة اراضي المبد مرة أخرى بعد أن استولى عليه الملك كرمز لإعادة الأرض الى أصحابها الحقيقيين، وإعادة وجه مصر المشرق، وحجب وجوء العهر والقهر والقمع المتمثل في سلطة الملك القمعية والتسلطية وانمكاس تأثير غانيته ورادوبيسء على ممارساته القمعية والقهرية على الشعب، كذلك فإن البطل الشعبي في وكفاح طيبة ، وهي الرواية التاريخية الثالثة لنجيب محفوظ، إنما هو ممثل في ملامح كثيرة وجدت نفسها تظهر على سطح مضمون الرواية، فهو الملك مسيكنزع، الذي كان يقف على رأس جيوشه المصرية ضدءأبو فيسء ملك الهكمبوس، وهو حفيده الأمير «أحمس » البطل الذي قدر له أن يخوص المارك، ويركب موجات الصعب ليقهر في النهاية جحافل الهكسوس، وليطهر مصدر من شرورهم وعبثهم ومجونهم. كذلك في قواده وعلى رأسهم القائد «بيبي » الذي وقف بصوته الجهوري يرد على مطالب ملك الهكسوس «أبو هيمن » الذي كأن بناقشها الملك المصرى سيكتزع ءمم مبمثوي الهكسوس، ويكفينا هذه المقولة أنها تبين ملامح البطل الشعبى في رواية «كالماح طيبة وتدلل على مدى تغلفل هذا المفهوم في ضمير الشعب حين يقف في مواجهة الظلم والتعنت والقهر: ممولاي.. صدق رجالنا العظام هيما قالوا، وإني لعلى يقين من أنه لا يراد بهذه المطالب سوى عجم عودنا، وترويضنا على الذل والخضوع، وهي من دليل وراء أن يطالب ذلك الهمجي الهابط وادينا من أقاصي الصحراء القاحلة الى مليكذا أن يخلع تاجه ويعيد رب الشر وينبح أفراس

علامة بارزة، وسؤال ضخم يبرز أمام تلك الأعمال المضيئة للفن الروائي عند هذا الكاتب العملاق وهنو: ما هو دور البطل الشعبي في أعمال نجيب محفوظ الروائية؟، ما هي تلك الإيماءات التي كان يمرج عليها نجيب محفوظ ليصور لنا أحداث كفاح الشعب المسري في سبيل الحرية الفردية والجماعية على السواء؟. وعبر هذا الطريق الطويل الذي سار فيه نجيب محفوظ كرائد متمرد من رواد الإبداع الرواثي الحديث، سنجد الإجابة عن تساؤلاتنا، كما أننا سنجد إجابات أخرى لأسئلة سوف تتشعب من خلال هذا التساؤل، وتتسحب على دلالات ورؤى مضمون هذه الاعمال. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يكون أول كتاب ينشر لنجيب محفوظ هو ترجمته لمؤلف أنجليزي عن تاريخ مصر القديم، وهو مؤلف يظهر من مضمونه لأول وهلة الاهتمام بإبراز جوانب الكفاح لمناصر الشعب المصري القديم، وجوانب اشراهاته وأثباره الخالدة، كما أن أول عمل رواثى لنجيب محفوظ وهو عمل ثم يمرفه ألقراء لأنه لم ينشر، ولكن يكفى أن عنوانه «أحلام القرية »، وهو عنوان يحمل نوازع رومانسية، خاصة ما يعتمل في القلوب والنفوس من رؤي، وأحلام نحو الهوتوبيا التي كان يبحث عنها نجيب هي أيامه الأولى، والتي ما كانت تقوم على أكتاف الأبطال الشعبيين الذين كانوا يكافعون من أجل الوصول الى هذا المبتغى عن طريق المرق والدم والمدل والجهاد والكضاح، وهو ما ابتدعه قلم نجيب محفوظ، وما ذهب اليه هى توجهانه وطموحاته الإبداعية هى بواكير أعماله الروائية الأولى هي بداية الثلاثينيات. والمتتبع أيضا للمرحلة الأولى عند نجيب محفوظ، وهي مرحلة تناول الموضوعات التاريخية كنسيج لأدبه الروائي، يجد أن البطل الشمبي في هذه الروايات التي اتسمت بظلال وملامح من الرومانسية يطل برأسه من خلال نوافذ الأساطير، وصور الكفاح، والمقاومة ضد نزعات الظلم، والقهر في مجثمعات مصر القديمة، فالبطل الشمبي في معبث الأقدار ء هو ذلك الطفل الوليد الذي يجرد له الملك دخوهو، حملة ضخمة من جيشه ليقهره، وهو لا يزال في مهده، بينما هو في الحقيقة انما يجرد هذه الحملة ليقهر بها هذه الأصوات التي تنادي بنقل السلطة الى أبناء الشعب، حتى تتحول مصر من سلطان القصر بعنته وصلفه وظلمه وكبريائه الى سلطان الشعب بعفويته وتلقائيته وبساطته.



والمقاهى في سبيل الحرية الوطنية ضد الحماية الانجليزية، يصورهم أيضا جنبا الى جنب وهم يناضلون داخل البيوت والبارات في منازل اللهو والدعارة في سبيل الحرية الفردية من وجهة نظرهم الضيقة، وهو عامل من عوامل إظهار الضساد في المجتمع وإدانته، بل إنه يصورهم أيضا داخل ذواتهم وأنقسهم وهم يناضلون هذا النضال الكبير، وهو نضال النفس وجهادها في سبيل الحرية النفسية، والتغلب على الشهوات، كذلك هإن بمض روايات نجيب محفوظ تناولت بعض إرهاصات البطولة من جانب سلبى محض وقعت فيها هذه البطولة في شباك عنكبوتية المجتمع، فتضاءل حجمها، وذهب بريقها، ووقفت تشاهد جلادها وهو يسحقها دون أن تقوم بأي محاولة للمقاومة أو للنضال، يتبين ذلك من شخصية «محجوب عبد الدايم » في القاهرة الجديدة الذي سقط مع «احسان شحاته ء، كذلك ظهرت أيضيا عوامل التفسخ والانتحالال على سطح الحياة الإجتماعية في مصبر إبان فترة الأحتلال البريطاني، وقد أبرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لمسر، وبعث معها عنصر البطولة النسبية التي أخذت في النضال تارة، وفي الإستسلام ثبارة أخبري، وفي التصدي لموامل الفساد ثارة ثالثة، وما كانت شخصية وإحسان شحاته ع في و القاهرة الجديدة سفقرها وجهلها وتطلعاتها، ثم سقوطها المريع بعد ذلك هي الممودة الأولى التي سيمدل فيها المؤلف وينقح شخصيات عديدة مماثلة ليقدمها بعد ذلك باسم «حميدة» في «زقاق المدق »، و« ريري » ظى «السمأن والخبريث»، و«زهـرة» في «ميرامار»، كذلك فإن بعض الشخصيات التى ضحت بحياتها في سبيل حفظ ماء الوجه للشخصية المصرية كانت هي الأخرى تتأرجح بين التصدي لأخطبوط الأستعمار وبين النكوص والرجوع عن أهداهها مثل شغصية عبباس الحاو «الـذي ذهب لـ «الأورنس » ليعمل لدى الانجليز ويعود بمهر وحميدة ووحين عاد وعرف ما آلت اليه حالتها من التردي. حاول الاعتداء عليها ليثأر لشرفه، بينما ثرك الوحش الذي اعتدى على شرفه يمرح ويلهو، فما كان من هذا الوحش إلا

وكما يصور نجيب محفوظ المواطنين وهم

يناضلون في الشوارع والمدارس والمكاتب

كذلك فإننا نجد بجانب الشخصيات الشي تطرح أفكارا تتغير بتغير مناخ

المرطة التي يعيشونها ويعايشونها وهم على سبيل المثال دعلى طه ، هي دالقاهرة الجديدة »، ووأحمد رأشد ، هي ديداية وتهاية»، ودأحمد شوكت » في «الثلاثية»، و ه صاحب الوردة الحمراء، في دالسمان والخريف »، و«إلهام وعثمان خليل» في «الطريق» ، و«سمارة بهجت» في ثرثرة شوق النيل » ، ودمنصور باهي هي «ميرامار » . نجد أيضا شخصيات تعبر عن الحيرة والتمزق حتى وإن لبست ملابس الأبطال، وهم على سبيل المثال «عيسى الدباغ» في «السمان والخريف» ، وحصاير الرحيمي ، في دالطريق، ودعمر الحمزاوي ۽ في «الشحاذ »، و دائيس» هي دشرشرة هوق النيلء، لعل هذه الشخصيات جميمها تعيش أفكارها وتتبارى في المزف على نقمات التعامل مع الواقع الذي تعيشه. إلا أن البطل الشعبي الطالع من عباءة الحارة المصرية والذي يحاول في بمض الروايات أن يطل على السطح، وأن تبرز سماته وملامعه من خلال ممارساته، ووجهة النظر التي يحملها داخل ذاته، ويعبر بها عن كثير من التوجهات التي يراها ماثلة أمامه في الحياة المسرية هو الذي استطاع نجيب معفوظ أن يبرز ملامعه وأن يوضح ظلاله، وأن يجعله يحاول بناء نفسه ليغير ما أهسده المجتمع، وما صنعته يد المستعمر وعوامل القهر الأخرى في خريطة الحياة الاجتماعية المسرية. فتجد أن ظاهرتي المنتمي واللامنتمي تتصارعان في بؤرة الحدث في بعض النصوص الروائية، خاصة الثلاثية، إذ نجد أن الأجيال الثلاثة التي بني عليها نجيب محقوظ أحداث الثلاثية، ابتداء من دالسيد أحمد عبد الجواده الذي يمثل جيل ثورة ١٩١٩، الذي آمن بها وبقائدها سعد زغلول، مرورا بجيل

> ظهرت أيضا عوامل التضسخ والانحلال على سطح الحياة الإجتماعية في مصر إبان فترة الأحتلال البريطاني. وقد أبرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لصر.

الوسط هي الثلاثية، جيل الأبناء ياسين وفهمى وكمال، الجيل الذي يمثل الحيرة والتمزق في حياة الحارة المصرية التي ترمز الى مصر كلها، فياسين الوارث للمجون عن أبيه، وفهمى وارث الوطنية التي كانت متأصلة في جانب سلبي من أبيه أيضا وثكنه طورها وذهب بها الى حد الاستشهاد في سبيل المبادئ الذي كانت مزروعة داخل قلب الأب والأسرة والمجتمع برمته، أما كمال فشغل نفسه بالدين، يتأمل فيه، ويمحصه حتى انتهى منه الى العلم بآهاقه العريضة الواسعة، أما الجيل الأخير في الثلاثية وهو الجيل الذى ورث عن الجيلين السابقين أبعاد الصراع، فقد انتهى الى أن يضم أحمد شوكت الشيوعي، وشقيقه عبد المنعم الأخواني، وابن خاله رضوان الإنتهازي، إن تلك الأجيال الثلاثة وإن لم يظهر فيها البطل الشمبى بمعناه المروف، إلا أن ملامح خفية تمثل هذا الانتماء الذي كان يتمثل في شخصية السيد أحمد عبد الجواد وإن كان انتماء بالكلام فقط دون الفعل والذي انتقل الى الجيل الثاني في صورة مختلفة عن أبنائه الثلاثة، فظهر من خالال انتماء كمال وفهمي بعض الملامح الواهنة للبطل المنتمى وإن مرت بسرعة متلاحقة وانتهت كومضة سريعة ، ثم انتقل الى الجيل الثالث باعتساف مما جعل الصورة تتغير تماما. ويظهر البطل الشعبى في الثلاثية مباشرة في صورة رمزية لتبدى في شخصية سعد زغلول الطاغية على الأحداث والمذي ينادي بالحرية ويقول فهمى: «لو لم يسلم الانجليز بمطالبنا لما أهرجوا عن سمعد ، صوف يصافر الى أوربا ثم يعود بالاستقلال، هذا ما يؤكده الجميع، ومهما يكن من أمر سيبقي يوم ٧ أبريل ١٩١٩ رمزا لانتصار الثورة ه. إن هذا الملمح غير المباشر لصورة البطل الشعبي هي الثلاثية إنما هوتعبير عما فقدته بعض روايات نجيب محفوظ من جوانب البطولة، انطلاقا من تصويره للنتوءات الشي تجتاح تضاريس حياة الشعب المصري المقهور، المعزول عن أدميته هي وسط جو تسوده الدعارة والإنتهازية والفساد والرشوة والمحسوبية،

رواية أخرى لنجيب محفوظ استطاع من خلال شخصيتها المعورية «زهرة» أن يكشف عن زيف المجتمع المصري بشتي طبقاته المنفسخ فيها، والذي في طريقه للانفساخ وهيي رياعية دميرمارء التي نسخ خيوطها بالإسكندرية مستخدما الواقع السكندري ، ومتأسيا بذلك

«رباعية الإسكندرية» للكاتب الانجليزي «لورانس داريل » من ناحية الشكل الرياعى، والبناء الفني النابع من استخدام أصوات الشخصيات في التعبير عن المضمون العام للنص. ولو لاحظنا رواية دميـرامـار ۽ بشخوصها المنتخبة من الواقع المصرى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لوجدنا أن هنذه الشخصيات تبتعد تماما عن تواجد البطل الشعبى المنتمى الى ارضه ووطئه إلا من ملامح ضعيفه وبصيص من هذه الملامح تتمحور حول بعض الشخصيات السلبية. إلا أن شخصية وزهسرة والتي هي تمثل إطارا جديدا عند نجيب محفوظ والتبى تلتف

حولها شخصيات الرواية

سواء داخل البنسيون أو خارجه كانت هي الشحصية التي حاول نجيب محفوظ منحها رؤية خاصة تعبر بها عن نقاء الشخصية المصرية، ودورها المتمثل فى محاولة الخبروج بالواقع المصبري والوصول به الى بر الأمان، ودزهرة ، فلاحة شابة تمثل المستقبل بأيماده النقية القومية، وهي بسداجتها وبمدها عن أباطيل المجتمع لها وجهان. فهي فلاحة معدمة تماما، وهي أيضا امرأة تجمع في شخصها متناقضات المجتمع لكونها كانت ضحية مزدوجة للماضى المظلم، والحاضر الآني في النص بتوجهاته المختلفة، وهي قد هربت من قريتها في البحيرة بعد وفاة أبيها، لأن جدها أراد أن يزوجها عجوزا مسنا لتخدمه مضحيا بشبابها ونقائها ومستقبلها كفتاة تريد العيش في أمان وسلام. وهي قوية، وبسيطة، وواثقة من نفسها، قصدت بنسيون دميرامار ۽ لتعمل عند صاحبته العجوز، ولكونها فثاة جميلة يافت جمالها الانظار، فقد جعل منها الكاتب المحك الرثيسى الذى يكشف حقيقة الشخصيات الأخرى التى هي في الحقيقة تعبر عن زيف المجتمع وترهله، وانكشاف داخله الأسود البقيض. ف ماريانا العجوز، صاحب البنسيون تستخدمها وتحاول أن تستغلها، ولا تتورع عن المتاجرة بمرضها لو أنها قبضت الثمن، وهي هي النهاية تحملها وزر ما وقع هي



البنسيون من ممارسات، وتطريها بلا رحمة. أما «عامر وجدى » فيحبها حبا أبويا خالصا، ويشفق عليها من حبها لسرحان البحيرى، ويحذرها برقق من الشردي مع هؤلاء الشباب المتهور. ولكنه لا يملك إلا الصمت إزاء يقينها بنفسها. فزهرة على جهلها وفطرتها وتلقائيتها هى التمامل مع الآخرين، هي الثورية الحقيقية هي الرياعية، وهي الشعب، وهي رمز لمبر كلها، حسيماً جسدها الكاتب في هذا المناخ الاجتماعي المتهرئ، الكل يتعامل معها، وينظر لها من وجهة نظره، وحسب ما يوجد داخله من مثل وقيم وسلوك، فمدرحان البحيري يحبها منذ أن رآها هي محل البقالة، ويسكن البنسيون خصيصا من أجل الاختلاء بها، أما حسني علام فنظرته اليها تتبع من شخصيته، وغروره بأنها لا بد واقعة في غرامه يوما ما. أما طلبة مرزوق بنظّرته الشبقية اللاهية في هذا السن، فهو يحاول النيل منها شآنه شآن معظم ساكنى البنسيون، أما منصور باهى فيعجب بجمالها وطيبتها، ويخاف عليها من سذاجتها في التعامل مع قاطني البنسيون، وهو يدخر لها البسكويت شي حجرته عربونا للصداقة ليس إلا، ولكن ثقتها بنفسها تورثه شمورا بالحسرة. وإذا كانت وزهرة وهي مصدر هي نسيج النص بنقائها وسداجتها التي أوصلتها

حد الوقوع في براثن شخصيات انتهازية مأزومة، ومتعثرة، لا ترى سوى ما تريده هي في هذا المناخ المريض اجتماعيا، فإنّنا لا نستطيع أن نحدد فيها ملامع البطل الشعبى الحامل ليطولات الشعب وهويته وأخلاقه وانتماءاته المعبرة عن واقعه المتصارع حوله.

أمـا روايـة «الحـرافيـش » وهـي من روايات نجيب محفوظ التى بحاول فيها بذر بدرة البطل الشمبى الخمارج من رحم الحارة الصرية، والعبر عن الأمها وآمالها، والباحث دائما عن فكرة المدالة الاجتماعية وكيف تتحقق وتتأصل هي المجتمع الإنساني الذي يعايشه، وفكرة المدينة الفاضلة فكرة قديمة قدم البشرية، آراد نجيب محفوظ أن يحقق من خلالها الصورة المثلي للمجتمع المسري الذي يجب أن يكون، عن طريق خلق شخصية شعبية بطولية محببة، كانت تصول وتجول من خلال الحارات والشوارع، وتتجسد من خلال الصبوات والفتوات، فكأن نجيب محفوظ أراد بالمزاوجة بين الشكل والمضمون أن يخلق البطل الشمبي الحقيقي الذي يعيد الى وجه مصر حلاوته وطلاوته عن طريق المبادئ والقيم، والعمل المدؤوب، وإذا كانت العدالة الاجتماعية قد انعدمت في روايات نجيب محفوظ التى كتبها خلال الفترة التالية لمرحلة رواياته التاريخية، كذلك إذا كانت شخصياته في رواياته التي كتبها في تلك المرحلة إنما كانت تمثل نوعا من التمزق والحيرة نتيجة انعدام المدالة الإجتماعية، ونتيجة لوقوع مصر تحت براثن الأستعمار، وقمع وقهر سلطة القمسر وأعوانه، فإنه أراد أن يقيم نوعا من التعادلية، والتوازن هي روايته «ملحمة الحرافيش، إذ جعل موضوعها الرئيسي هو البحث عن العدالة من خلال القوة والجمال، أو من خلال النبوت والتوت، كما أطلق على هذا المنحى، حتى يصل اليها هي نهاية النص، ويضعنا علَّى أول الطريق الصحيح لها ، فالبطل في الرواية هو «عاشور الناجي » كان فتوة للحارة، أى حاكما وسلطانا للعارة أخذ الفتونة بقوة روحه، وعمق اتصاله «بالتكية » التي تمثل المصدر الرئيسي للسمو النفسي والتصوف الذاتي لدى الشخصية، كما أخذها بقوته الجسمانية التي وظفها لخدمة الخير، وفي خدمة أهل الحي. ولقد كان عاشور الناجي فتوة عادلاً، إستطاع أن يجسد واقع المدينة الفاضلة المرجوة للجميع، ويمنع الفوضى والظلم

بقوته وحده، ووضع لهذه المدينة مبادئ



من أهم هذه المبادئ أن على الجميع أن يعملوا، ويعرقوا حتى تقام مدينتهم على أساس من العدالة، والانتماء الحقيقى: دوان من لا يعمل لا يأكل ». وطبق هذا المبدأ على نفسه أولا ليكون قدوة لأهل مدينته الفاضلة ، ويتحدث نجيب محفوظ عن يوتوبيا «عاشور الناجي» هذا البطل الشعبى الذي استطاع أن يحقق العدالة الاجتماعية عن طريق البطولة والعدل فيقول: عفى ظل المدالة الحنون تطوى آلام كثيرة في زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برحيق التوت، ويسعد بالالحان من لا يفقه لها معنى ولكن هل يتوارى الصياد والسماء صافية ويختفي معاشور الناجي، هذا البطل الشعبى الذي كأن له مالامح محددة، وظللال واضحة، وسط هذا الزخم والركام المنسي من شرور الحارة وزيفها، اختفى ولا أحد يعرف عنه شيئا، تماما كما أختفت المدالة، ولا أحد يمرف لماذا هى اختفت، وحل محلها الظلم، وتكثر الأحاديث عن أسباب اختفائه، وتملل ذلك بأنه لا بد عائد، إنه الأمل في رأيتكم تحملون النبابيت »، عودة العدل، وعودة النقاء، وعودة ظلال وملامح «عاشور الناجي» مرة أخرى الى الحارة المصرية، وبعد اختفائه يصبح «عاشور الناجي » أسطورة يتحدث عنها الجميع، وتتبدل الأحوال، وتنقلب الموازين مرة أخرى، وتضطرب الصارة يوما بعد يوم، وجيلا بعد جيل، ويختل ميزان العدل تماما لفياب «عاشور الناجي » البطل الشمبي الذي أعاد للحارة توازنها. ويظهر فتوات آخرون يحرصون على شخص عاشور الحفيد. منفعتهم ومصلحتهم الشخصية، وهم لا يفكرون في أحدوال الحرافيش من أبناء الحارة، وأبناء المنطقة كلها، ويترك عماشور الناجي ه فراغا كبيرا بعد أن كان قد بنى مدينته الفاضلة على أساس من القوة والعدل، ولم يترك بعده من يملأ

هذا الفراغ، كما لم يترك نظاما لا يتأثر

بفيابه. لذلك فعندما غاب عن الحارة،

انهارت مدينته الفاضلة، وعادت الحارة

مرة أخرى الى ما كانت عليه من تهرؤ

وهساد وسطوة جديدة، تحكم الجميم

بالقهر والقمع، وذلك بسبب أن المدينة كانت قائمة على فتوة «عاشور الناجي»

وحده وقوته وإيمانه وحده بالعدل.

وتستمر أحداث الروابة لتصبح حلما

في الضمائر، ويصبح دعاشور الناجي،

أسطورة هي ضمير الحارة المصرية،

ومعنى كبيرا له أهميته الخاصة والعامة

أساسية، لم يسمح لأحد بالخروج عليها،

أما شخصية والشيخ البلخي، في رواية «ليالي ألف ليلة وليلة «وهي التي نسجها نجيب محفوظ من عالم الواقع وليس من عالم الخيال، كما همل مع شهريار وشهرزاد، والذي استوحى شخصيتها من قصص ألف ليلة وليلة. فإن هذه الشخصية كانت مهمثها هي التبصير والتنوير ومحاولة تغيير ماضي شهريار وحاضر شهرزاد والوصول بحياتهم الى بر الأمان عن طريق الإيمان ووعي البصيرة، وقد كان الشكل الفائتازي هَ روايسة «ليالي ألنف ليلة وليلة» ومحاولة رأب التهويمات والإسقطات على الواقع المعيش، من خلال تلك الرؤى والأحالم ومعاولة خلق شخصية تتويرية تعبد الطريق أمام الجميع، إنما هى امتداد لمحاولات نجيب محفوظ هي

في قلوب الناس، ويمر الحرافيش بعصور من الظلم والبؤس والحرمان، حتى يظهر بطلا شعبيا جديدا اسمه أيضا عاشوره وهو حقيد دعاشور الأول ء، ويحاول عاشور الحفيد أن يعيد بناء مدينة جده الأول، ويحاور الحرافيش حول الطريقة التي تعود بها العدالة الى سابق عهدها، ويعود الخير والسعادة الى الجميع، وينشأ نوع من الحوار الديموقراطي بين عاشور والحرافيش، يحاول به عاشور الحفيد أن يبذر الثقة في قلوب الحرافيش حتى طريق الرمز الذي جمسده في «النبوت »، إذ إنه من خلال الحوار الذي تم بين عاشور والحراهيش يقول أحد الحرافيش: «بعدما ذاق الحرافيش من آلام وألوان العذاب لا ثقة في أحد، ولا فيك أنت، ، فابتسم عاشور قائلا: قولا حكيما، وقهقة الحرافيش، وعاد عاشور يتساءل: ولكنكم تثقون في أنفسكم، فقال الحرافيش: ما فيمة أنفسنا؟، فتساءل عاشور باهتمام: أتحفظون السر؟. فقالوا في ود: نحفظه من أجل عيونك. رد عاشور بجدية، لقد رأيت حلما عحيبا،

لقد أراد نجيب محفوظ هنا من خلال البطل الشعبي عماشورالناجيء الجد أن يبين، ويظهر قوة مصر من خلال البطل، وحين فشلت التجرية، أراد أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال الشمب. من خلال القوة التي رمز اليها بالنبوت، والسعادة التي رمز اليها بالتوت، وأصبح شمب الحرافيش ينعم بالتوت والنبوت معا بمد أن ظهر عاشور الناجي صرة أخرى في

الرواية ابتداء من «عبث الأقدار، الي «الحراهيش الى «ليالي الف ليلة وليلة» مرورا بهذا الكم الكبير من الشخصيات المختلفة المتباينة التي كانت ترمز للحياة هي مصر، ولا شك أن البطل الشعبي هي الملحمة الشعبية والرواية المعاصرة إنمأ هو تجميد لمراحل الإرهاصات والتبشير بعودة الحق والعدل الى ريوع الشارع والحارة والمجتمع في مصر، فالبطل الشعبي ينتظر، أما البطل التراجيدي فينهزم، والشعب لا يحقق أمانيه بالملاحم ولا يقوم بالتشخيص بالكشف عنها، بل يقوم على انتظارها، ولقد كان البطل الشعبى في روايات نجيب محفوظ هو البطل المؤثر الذي أراد اليوتوبيا وأراد الخير وأراد الوجه المضيء البتسم لمصر الأمل والمستقبل.

#### \* كاتب من مصر



 دفاعا عن الفولكلور، د. حيد الحميد يولس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ۱۹۷۲ ص ۱۹۷۲

قضية الشكل الفني عند نجيب معفوظ.. دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية ا د. نبيل راغب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القامرة ، ١٩٧٥

" تأملات في عالم تجيب محفوظ ، محمود أمين العالم ، الهيئة المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة، ١٩٧٠

مجلة الهلال ( عند خاص عن نجيب محقوظ ) مقالات قىۋاد دوارە: الوجدان القومى فى أدب ثجيب محفوظ - مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ: محمود أمين العالم ، القاهرة ،

الليالي في الليالي ( نقد ) ، د. نبيلة إبراهيم ، قصول ، ع ٤ م ٢ ، يوليو/أغسطس/سيتمبر TY+ . . 19AY

# البنية الدرامية الأسطورية क्रांच्या अंतर्ग रिक्री इस्त्रे – شعر عز الدين المنامرة أنموذيا –

وليدبوعديلة ٥)

إن تألق الكتابة الشعرية لا يكون في مستواها الدلالي فقط وإنما هي المستوى البنائي أيضًا، ولا يمكن للشاعر أن يمنَّح نصه الوهج الشعري إذا لم يحرص على إجادة تركيب وبناء النص، فالرؤية والبنية مرتبطان في الشعر، ولا تتحقق شعرية القصيدة إلا عندما

تعانق أفاق الغامرة والجمال، نقصد تلك الأفاق الجمالية التي تجعل من الإبداع الشعرى متضردا ومبتعدا عن التقريرية، ومن ثمة كانت بنية القصيدة ذات شأن كبير في سياق التقنيات الفنية التي تبدع المستوى الجمالي الخارق.

ولأن النص الموظف للأسطورة يدخل هي مدارات السرد الأسطوري، فإن بنية الشعر قد استفادت من الأداء الدرامي في تشكيل عوالمها وهذه هي القصيدة الجيدة، فهي مكائن حي وليست بناء جامدا، مهما كان صنعه محكما، إن القصيدة التى تتحقق فيها الوحدة يجب أن تترابط عناصرها جميما، كما يرتبط الجندر والسناق والأغنصنان والأوراق فيؤدي كل عنصر وظيفته غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر» (١)، ثم تلتقي مجموع الوظائف لتصنع جسدا شعريا مثكاملا، لا يعترف بهوية الهشاشة أو

قد يجد القارئ صعوبة في تتبع العناصر الجمالية للشعر العربى



الماصر، لأنه متفير وكثير التجريب، كما لا يقف عند جماليات بعينها، ولا تحده أهْكار الأحادية في البناء وفي الدلالة، وقد وأصبح للقصيدة الماصرة جماليات خاصة، وسمات جديدة متجددة، ولم يمد هناك معيار نقدي جاهز للتطبيق على كل قمىيدة، بله أن يكون على كل شاعر،(٢)، وفعل القراءة يكون أكثر صعوبة في القصائد التي توظف

الأساطير و تشتثل على العوالم الخارقة والقصص العجيبة المتدة في الوروث الثقافي للأمم والحضارات،

ولقد كان للشاعر المربى الدور الكبير في إحداث التحول على لغة بنية القصيدة العربية ولفتها، من خلال بحثه عن نقاط الجمال وانقتاحه عل مختلف المعادر التى تمنحه الصور والأساليب والرؤىء ذلك أن - الكلمات لا تعيش في القصيدة إلا بما يبثه الشاعر فيها من حياة نابضة، إذ لم تعد مهمة الأديب المعافظة والجمود على دلالة اللغة في المعجم بقدر ما هي بعث حياة جديدة فيها، هنا تتحول اللغة من شيء جامد إلى كاثن حيء(٣)، ومن بمد دلالي واحد إلى بعد دلالي متعدد ومكثف، ويأتى تمامل الشاعر مع البنية في هذا السياق التجديدي والمغاير، بالبُّحث عن البنية التي توافق الرؤية، وتحقق الامتياز الإبداعي والتميز هي سياق الشمرية المربية.

لقد ظهر البعد الدرامي في كثير من قصائد الشعر العربى المعاصر، وقد أعطت البنية الدرامية الجمال والنضج للقصائد التي وظفت الأساطير، كما هو الشأن في قصائد السياب وعبد الوهاب البياتي وأدونيس ونزار قباني ومحمود درويش وغيرهم من الأسماء الشعرية التي استدعت الأساطير وما فيها من قصص وشخصیات واحداث.

وكان الشاعر الفلسطيني عز الدين الناصرة(٤) من الشمراء الذين وظفوا الأساطير، مثل أساطير خلق الكون، أساطير الخصب والتماء، أساطير الخوارق والقوى فوق طبيعية، أساطير اثنار والرؤيا، أساطير الخلود، كما أنه أسطر في شعره الشخصيات والأحداث الدينية (السيح، المدن الفرقى بالطوفان، قابيل...) والتاريخية ( امرؤ القيس ) والشمبية (حيزية، جضرا) والنفت إلى الحدث اليومى وأسطر شخصياته، وهو ما نجده عندما نقرأ ما كتبه الشاعر عن الشهداء وعن المقاومة التي تقوم بها المرأة الفلسطينية والمربية.

وانطلاقا من ميمي هذا الشاعر لتطوير تقنياته الفنية، ولأن ه من أبرز خصائص التعبير الشعرى عند المناصرة أن حركيته الجمالية والتشكيلية ذات قدرة تطورية واضحة، يسمى الشاعر بوعي إلى إيجاد مالاءمة فنية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجريته الحيوية والشعرية بكل ما تختزنه من تتوع وتعدد وتعظهر ٥)، وتأتى القصيدة عقده منسجمة مع التجديد والحداثة، فهي قصيدة تستعين بالبنية الدرامية

وتصاور التقنيات الروائية، وتتجه هي طريق الكتابات الشمرية الملحمية .

والعدضد والسراسي في الشعد المدري وفي شدر الناصرة من الدلامات الدري وفي شدر الناصرة من الدلامات الدالة على أيضاد الشاهر من الملامات المدينة من الدوامة التواصل الددينة من الذرعة الدرامية أتاحت لها الحديثة من الذرعة الدرامية أتاحت لها المدينة على الاستيطان النفسي والدوار الناطي بهوانية إالخرج مع المناتبة والخطابية إلى جو الحكاية ويطفعانية إلى جو الحكاية ويطفعانية إلى جو الحكاية ويطفع برسفها إلطارا المكاينة المناتبة والخطابية إلى جو الحكاية وعواطفع (). ويمكن تتبع هذه التزعة عامس هي التدامي وعواطفع (). ويمكن تتبع هذه التزعة بالدوارة.

#### 1- التعامي/ صورك الماضي في المان:

ليس من السفراء الاستفاقة المنبية التقنية القاطعة الفاطعة القاطعة القاطعة القاطعة القاطعة القاطعة القاطعة القاطعة المناصبة على يعقد المناصبة على يعقد المناصبة على يعقد المناصبة على يعقد المناصبة والإنسانية المناصبة المناصبة والإنسانية المناصبة المناصبة والإنسانية المناصبة المناصبة والإنسانية المناصبة المناصبة والإنسانية المناصبة ال

ميرية ، وهيرة و التيات كمائية ، يوحرو في قصيدة ، أغنيات كمائية ، يوحر ذكر أسم الشاعر واليوت ، يتناعيات متلاحقة . تشكل صور ودلالات كثيرة ، حيث تتولد صورة قصيدته الأرض الخـرابءو ما فيها من مشاهد الموت للإنسان وللأرض نقراً:

يا إليوث من أقصى البرية جانب البرية جانب البرية جانب البرية خلص المتالفة بدوية علم المتالفة المتالفة بدوية المتالفة الم

من بطن سحابة

- من قلب الفابة

- تأتيني عشتار تلملمني(٧) - د. ، کار قر الروت و تباري ا

- هن گله د الهرت ، ترلند المدر والأطكارو اتوالت الروى الشموية الخاصي بشائية الموت والحياة، فقداضي فكر الشامر القاسطياني الى د ادونيس، الذي قلاء النقريز البري، ومن عالمات، مقاد قلاء النقريز البري، والموت في الشمر، تمامت صمور الخمس، تحضر فيها علامات الحياة والنماء فإنة فد تولدت معردة الخمس، خضل المطر، ثم وصل الشامر في توليد صوره معر التداعي المياة واتتجاوز به ويوطة كل مشاهد الموت المتياوز بالمتياه ومدورف عن الموت المتابع المتابع المتابع والمساورة مناطيرها الزياءاها بالخصب والمساورة مناطيرها الزياءاها بالخصب والمساورة مناطيرها الزياءاها بالخصب والمساورة مناطيرها الزياءاها بالخصب والمساورة

— ما كان للشاعر أن ينجمع في الاستفادة من جماليات التداعي لولا غياله الخمسية هجات صمورو ودلالاته نابضة بالحيوية والحركة وأدخلت القص والتارئ في فضاءات الأساهيل التداعي من بعد حضور اسم الشاعر الانجليزي اليورثاء ليشعب الشارئ في طورق متاهات البحث في مواقدة المسراة متاهات البحث في مواقدة المسراة الأبدي بين المعم والوجود الفناء والنماء.

الحياة والموت.

- وهي قصيدة «دمـوع الكنمانيات»
تحيلنا كلمة « الـذاكـرة» على الـوروث
الكنماني وأجداد الشاعر:

- تهاجمني نجمات الليل القادمة إلى دمني

مني – وتهز الذاكرة

شجيرات السدر تجئ محملة

- بمطور الكنمانيين

- يشيدون الخيل على الساحل - بيتون متاريس على المرج التبسط - من الناقورة حتى الرمل

يقتلون ويحربون كل مشاهد الحياة شي هذه الـذاكـرة/ الأرض/ الإنسان. - إن المناصرة يستمين بالتداعي ليمنح النمي كل الإشراق الذي يشمل

- الكنمانيات بحثن

- يصلين على الجبل البثل بدمع

- إن الشاعر يستمر في توليد صوره

من خلال تقنية التداعي، ويستعين

بالكلمات الموحية، مثل كلمة الداكرة، التي

تولدت منها روائح وعطور الكنمانيين، وما

هيها من وهج خراهي وسرد أسطوري، ثم

ما تحيل عليه من أصوات أمواج البحر

وتحركات الفرسان الأبطال الأسطوريين،

ثم انتقل خيال الشاعر إلى الكنعانيات

اللائى يقمن طقوس المسلاة المقدسة

على الجبل، و من إيحاء جلال التاريخ

والأرض تولدت صورة الأعداء الذين

- الجروح بسيف الأعداء(٩)

يضمة بالمدن لن الإستراق المدني كامل جسد اللحص، ويتمد اللحص، معدورية الكلمة القاموسية إلى رحاية للكلمة الميرة الموجه التي تصب الشمر والجمسال والخصيب واشتحه القدرة على الاستجرار في المعام والتجدر (-1) كما راينا مع كلمتي اليوث تتوجد التردة أو مع كلمة ، "الأرهم»، حيث الكمائية (الألال) بالإنسان الكنمائية (الألال) بالإنسان الكنمائية والذكن متالية في المطهد الشدري: والرؤي متالية في المطهد الشدري:

– تلك آثارهم

اني راكض خلفهم

حلفهم، خلفهم، خلفهم
 تلك آثارهم

– اخرسي، ليس هذا طلل

- إنه، إنهم

- إنه دمهم. و العطور، تلك أشواقهم..

#### - مثل أصداف صيدا وصور(١١)

- ضن ، تأثرهم، ينكشت أماهنا هذا التطريخ الكممائي الجليل فالشخص ليركش خفت الأقدار، وهم تعنجه إشراق المشاكرة وقد الخجال، بإن يوكد المشاكرة المنافزة المنافزة

- وهو الطلل/ الإنسان وليس الطلل/ الحجر، بل هو البطلل/دم الأجداد



رمطنرهم وهكذا من «السدم انتماعي رومطنرهم وهكذا من والمطوره ولالات الجمنوو شي ذاكرة الأساطية والحضارات، ومن إيحاء كلمة «الأشواق، تولنت مدورة المكان الكماني شي كامل الأرض الفلسطينية، وكلها تشكل معينا شيا ومعنويا للوحي الإبداعي،

- من خلال ذلك الشداعي الذي انطلق من الآثار الكنمانية تحول النص إلى قداس ابتهالي للذاكرة والأساطير والدين، بخاصة في ظل ترابط أجزاء النص وتكامل وحداته، فالتماسك بين الكلمات والتفاعل بينها أسهم في نجاح الأبناء الهندسي لتشكيل صورة ألعلاقة بين الشاعر والأشارء هو النجاح الذي يبحث عنه الشعراء، وه يخطئ الشاعر إذا ركز على صور بعينها في قصيدته من غير نظر إلى تماسكها مع سواها، وغير نتبه إلى كونها تستمد حيويتها من شرايين تضامنها في جسد القصيدة جميعه (١٢)، وهو الجسد الذي يكون أعمق جماليا وأرسخ دلاليا عندما يكون الشاعر الذي أبدعه ممتلكا للأدوات الفئية والمرجعيات المعرفية امتلاكا واعياء تزيده المعارسة نضجا وجودة.

 وفي قصيدة « ليلة الافتتاح «تحيلن كلمة» خبر أندلمبي معلى التاريخ الإسلامي في أورويا وعلى رمزيات كثيرة من الزمن الأندلسي:

- ) الزمن الاندلسي: – على قمة الجبل الأدمي الذي
  - كلم البحر حولا من السرد
- كانت تدندن أغنية قرب نهر
- سوالف مريم في شاطئيه
   تدلت على قبر أندلسي
  - ندلت على هير - تراجع منهزما
- في الأعالي السعيقة من تلمسان
  - ~ في منقيع الصباح
  - تدندن أغنية لونها
  - لم يكن في قصائد لوركا - و لا في رسوماته
- فوق جسدران غرناطة العرب الراحلين(١٢)
- مندما نقرأ كتب التاريخ الدري والتحفر الحضاري والفني في بلاد الأنداس، وه فد وجد الشعراء الدريه في الأرداس، وه بعيدوه في آسيا من الحياة الزوريا ما لم يجيدوه في آسيا من الحياة المتوعة والأجمواء والمناطق الخطاف ال والأحمار التحملة والأدواح الطليلة... قصفت الخاتهم وصفب على المناصرة كالمناصرة كالمناصرة كالمناصرة بالمناصرة كالمناصرة كالمناصرة



في التنسيق في التاليقاط والأجواء متوالي المستحدة، هن منده التلفة تولدت معود التنوزام الإسلامي امام العملييين والتراجع بعد البطرفات والانتصارات، كما قومي، والأنساني بيشاماء القائم الرقم والرقمي والتشاد الشمر في مجالس الولاة والأسراء، وهذه العمروة تستديي معرفة المدورة تستديي يرقمين ومصورة المدائق والمهمورة المدائق والمهمورة المدائق والمهمورة الخياراتي وهن خيد الشامر يواصل تساعق والمهمورة المدائق والمهمورة المدائقة والمدائقة والمهمورة المدائقة والمدائقة والمدا

- تدندن أغنية لنساء - فسائلهن تفرعن

- استانتهن تفرعن - في أفق من طيور ملونة زاعفات
- ~ هي اهق من طيور ملونة زاعفات ~ و لسن نوارس
- ولسن طواويس - بركند في المداد منه السام
- بركضن في الحوش عند المساء
   ولا سائطات ملاح
- ره صحب حرم - ولکنها عبق من قرنمل هذا
  - الزمان(١٥)

- الشاهر بلتضي إلى الداكرة والمضيعة الأنداسية الحضابية والطبيعة الأنداسية والمحلفية والمختفظ المنافق المنافقة الأنداسية ويستنعي منافق المنافقة الأنداسية بعمال الطواويين مقتصد بعمال الطواويين مقتصد بالمنافق الأنداسية بعمال الطواويين مقتصد للأواذ والأمراق الأنداسية يعيننا الشاعر على المرافق الأنداسية يعيننا الشاعر على المنافق بعينا الشاعر على طعو جميل ومنعش.

إن التداعي بارز في شعر الناصرة،
 وهو لا يحقق التوهج الفني للنص بعمزل

عن تقنيات ويناءات فنية أخرى، بخاصة ضمن الجمالية الدرامية في الشعر، لذلك نجد المناصرة يوظف جمالية الحوار الدرامي في قصائده.

#### 1- النولوج العدامي/ صورت العاخل النفسور:

 يعتمد شعراء القصيدة المعاصرة على هذه الثقنية لما تتمير به من قدرة على التوغل في عمق الذات الشاعرة، وإقامة حوار بين النفس وذاتها، وهو يمد من الاستخدامات التقنية الستحدثة في الشعر العربي، حين يحاور الشاعر ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظات تأزمه أو شموره بالاستلاب، فيتكفئ على شجنه الداخلي (١٥)، ويتحاور معه ويقترب من أعماقه ليخرحها متحدثة صريحة، فيصبح للشاعر صوتان، أحدهما هو صوته الخارجي المام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الذى لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر:(١٧)، ليكشف الخواطر والأفكار التي لا تحضر من دون المونولوج، فهو يسهم في التوتر والحركة داخل بنية القصيدة.

- عندما يريد المناصرة أن يفصح عن سر هويته النفسية يلجأ إلى الحوار الداخلي:

- أنا المجنون والشاعر - أنا المسفوح والسفاح - لحبك لسمة الخاطر - أنا المجروح والجراح - أنا المقتول والقاتل - أنا المطشان ترويني

- بحار الهند والصين(١٨)

اللغمري، بكل ساقضاتها ومدّراعاتها الساخلية ومدّراعاتها الساخلية المدّراتية المدّرات مدّراتية المدّراتية المدّراتية المدّراتية المدّرات مدّراتية المدّرات المدّرات مدّراتية المدّرات المدّرات مدّراتية المدّرات المدّرات المدّرات مدّراتية المدّرات الم

- تحضر شخصية الشاعر في النص

المفعول به( المسفوح، المجروح، المقتول)، هاي تقابل وتناقض هذا؟ - الشعرية يمنح النمن كل السعو الجمالي والرقي الفكري، كما أنه يخلخل

الجراح، القاتل) ومن جهة أخرى فهو



الكنمانية...

والصور، نقرأ:

البنية الذهنية للمتلقين ويمتح الشاعر وشعره نهها من الفعل والحركة اليتجاوزا الجمود والتباث، وقد استطاع الحوار الداخلى أن يكشف طبيعة الشخصية الفلسطينية ويوضح القوى التصارعة والكثافة التصويرية في النص وفي الواقع، وكأن المناصرة هي صراع متواصل مع العدو ومع المنفي، فيلجأ إلى المونولوج ليتخلص من أوجاع الراهن ومأساويته. - عندما نقرأ الشعر الماصر تلحظ

جمالية توظيف النصوص للمنولوق وكيف يندمج فى بنية التوظيف الأسطوري، فعينجم الحوار الداخلي عن الصراع المركب من عدد من القوى والمستويات أو الصراع الداخلي بين الفعل والعواطف، (١٩)، يقول المناصرة:

أنا عاشق من نبيذ وطني

- ألا ترحمين عدايي على شرقه أنتظر
  - أنا من خمس انوح أنا قبل طوفان نوح
- أجوب صحاريك أسأل عن واحة أو
- جزيرة(٢٠) ويقول الشاعر في قصيدة ، توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجناه:
  - الحب الأعمى .. سيدنا
  - العشق الحق بياض وسكوت
  - من کثرة تکلیمی نفسی یا حبی
    - اوشکت أموث(٢١)

- إن صبوت الشاعر العاشق بخترق الأزمنة وينطلق من أغماق الوجع الشخصي ليعانق الوجع الجماعي، ويثالا حق ضمير المتكلم وأناه أمام القارئ ليوضح له هذا الزلزال الداخلي الذي أصاب الشاعر، نتيجة البعد عن الوطن، ونتيجة الاحتراق والاغتراب هي المالم، وهي الماناة المتدة هي الزمن لتصل إلى طوفان ثوح، وتقترب من النصوص المقدسة والأساطير التي تتناول المطوفان(٢٢)، وكي يعطي ألمونولوج للمشهد النفسى- الشمرى وجمه وجرحه يقترب من الصعراء باحثا عن الواحات وأماكن الماء، وكان الشاعر بتحرك بين عشق الصحاري وبين الشوق إلى الوطن. - وهي النص الثاني يكشف المونولوج

خاتمة ذلك الوجع والحزن، هالشاعر من كثرة حواره الداخلي انخافق حزنا وشوقا يقترب من الموت ويبتعد عن الحياة، وشاهي الصحراء التي أراد الهرب منها في النص الثاني قد حاصرته وقبضت عليه وخنقت أتفاسه! أنقاس الذاكرة أنفاس الوطان، أنفاس الأسطورة

 تتألق الأساطير بقضل المونولوج، وضو المذي يجعلها تقف بعيدا عن التوظيف البسيط المباشر، وإذا علمنا بأن القصيدة الماصرة وتنفتح على فضاءات دلالية رحبة، وتفيض عل*ى* القارئ بتجلياتها الجمالية، وتستثيره إلى محاورتها واكتشاف أسرارها وكنوزهاء (٢٣)، فإن شاعرنا الفلسطيني ينفتح على فضاءات الأسطورة ويفيض شعره بالونولوج المصرك للفكر والعاطفة

- كاتبت الموت وكاتبني هذا الأسبوع
- عانقت الموت وعائقني قرب الينبوع - قاتلت الموت وفاتلني يا سعف يسوع
- الليلة أذكر ما عز من الأشياء الليلة أطفح بالهم الآتي من صفن
- الطوفان(٢٤) - كما نقرأ هذا المونولوج الذي يقول الشكوى والحسرة:
  - تدمع عيني وحدي
  - أشكو وحدي - أمشى في الشارع ليلا وحدى
    - اسكر وحدى
    - أشرب سم العالم وحدي
    - أزرع شجر الحب وحيدا
  - يثمر شجر الحب وحيدا - يثمر شجر الحب فيأكله غيري
    - أمنح فرحي غيري
    - ذلك أني معكم
  - رغم رحيلي. وحدي (٢٥)
- يتحرك الجرح الداخلي على جسد

عسر الدين المناصرة



- ونجد المناصرة يناجي البحر ويذهب بعيدا في تشكيل البنية الدرامية من خلال مونولوج يستعين بالذات الشاعرة/ أنا وبالشخصيات المتنوعة، وبكل إيحاءات الكون، فينتقل من الصوت الأحادي الذي يخفق بذات البطولة الفردية إلى الصوت الجماعي المعدد للشخصيات في المونولوج الواحد (الشهيد، الجد الكنماني، امرؤ القيس، المسيح...) ليستقر في حوار داخلي منفتح على البحر:

النص الشمريء ويحيلنا صدوت الحوار

مع الموت على رهبة اللحظة القلسطينية

هي سياق اللحظة الإلسانية العالمية،

ويستحضر الصوت مشهد مقتل المسيح

ليزيد من قداسة الجسرح ومن عمق

الرؤية الشمرية التى توحد ذات الشاعر

بالموت، كما أن مسآر المونولوج يمتد هي

بحثه ليستقر في سفن نوح الهارية من

الطوفان، فيصير محامسرا برمزيات

- إنْ مونولوج المناصرة يتحدث بأصوات

الأسىء ويكشف هذا القلب الفلسطيني

الجريح، وجرحه من جرح الوطن والأمة،

ويمعن النص في وصبف المماناة علدما

تلتقى الدموع بالوحدة وتحاور الشكوى

هذه الوحدة، كما يتجه الشاعر في طريق

الضياع والشتات ليلا وهو وحيد، بل إنه

يفرق في السكر وحيدا، وعندما نتأمل

النص الشمري نجده قد تشكل عبر حوار

داخلى يتأسس من خلال المفارقة التي

تعطى الشئ ونقيضه، وتحد الشاعر

ووطئه برهبة الوحدة، فجاء المونولوق

بفاعلية الحركة ( تدمع، أمشى، أسكر،

أشرب، أزرع، يثمر) وسلبية الحضور

في المكان والزمان للإنسان( الوحدة)،

وقد منح التكرار شاعرنا الأدأة اللغوية-

الدلالية المناسبة للاقتراب من العمق

- لقد حضر الحوار الداخلي كثيرا في

الشعر الأسطوري الذي كتبه المناصرة، و «إذا كانت النصوص الجمالية منطوية على

أسرارها بانتظار من يحسن استدراجها

واستيلادها مكنوناتها، ذلك أنها لا تبوح

بها إلا لمن يحسن استنطاقها (٢٦)، فإن

نصوص المناصرة الأسطورية أو التي

تؤسطر الشخصيات والوقائع تحتاج

إلى تأمل عميق وبحث متواصل قصد

اكتشاف السحر والشمرية من خلف

التوظيف الأسطوري وجمالياته، وقد

كان المونولوق تقنية طيعة هي اليد الفنية

النفسي- الفكري له ولوطنه.

الموت وأقفاص الهم والوجع،

- أنا الذي يعرف جراح البحر - أنا الذي يعرف السر في حصي

الدهشة

- أنا المدجج بالبطولة
- الفارغ الهم يا بحر يا قتيل وحدي – أمسك شمسك من قرنيها
  - و أغمسها في ملحك حتى
  - يطهر هذا الإثم المزمن في صحراء قلوب الزوار فلا تقتریوا من بحری(۲۷)
- يؤكد هذا الحوار الداخلي على قيمة وسر اللغة الشمرية؛ أي قيمة تجاوز المتاد في لغة الخطاب اليومي وسر خلخلة كل ما هو سائد لغويا وهكريا، علما بأن « كل شمر هو بالضرورة خروج عن السائد والمألوف، وكل شاعر هو بالضرورة مجدد، فاللغة الشعرية هي في الأصل خروج عن اللغة السابقة عليها، هي-أصلا- انحراف عن المعهود، وطرق لصبيغ جديدة في القول والتعبير (٢٨)، وقد حاور المناصرة البحر بصوته الداخلى، ثم دخل بنا درويا أسطورية وتحول النص إلى أجواء طقوس الاغتسال بالماء المقدس من الخطايا عند بعض الأمم كما عانق البطولة الأسطورية وفتح النص على شخصية جلجلمش في الأساطير
- الأسطورية « لا تقتربوا من بحرى». - لقد أعملت تقنية المونولوج أفقا شعريا متميزا لشعر المناصرة، ومتح التوظيف الأسطوري إمكانية تكثيف الدلالة في النص، كما أنه منع الشاعر الأداة الجمالية للتعبير عن المشاعر والأشكار والاقتراب من الممق النفسي والراهن الفلسطيني،

البابلية(٢٩)، قبل أن يختم ختمته

- ٣- المحاورة/ الأنا والآخر:
- لأن الشاعر لا يمكن أن يبدع من دون التواصل مع غيره من البشر، فإن حضور صوته إلى جانب أصوات أخرى في الإبداع الشمري كان أمرا حتميا وضروريا وه في هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة، وما دام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتمبر عن ذواتها فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير ع(٣٠) محتى يتمكن من التعبير عن موقفه أو رؤيته للحياة والمستجدات الوطنية والإنسانية، هيكون
- مشهد الحوار أكثر ترسيخا لدلالات الشاعر من المشهد العادى الثابت. - في قصيدة « زرقاء اليمامة » يلجأ الشاعر إلى المحاورة مع جفرا، ليحدثنا عن المخاطر التي تنتظر الوطن:
  - لكن يا جفرا الكنمانية
- قلت لنا إن الأشجار تسير على



#### عاشقة من رذاذ الواحات la.

- كجيش محتشد تحت الأمطار
- اقرأه سطرا سطرا رغم التمويه لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة
- عتمتنا الحمراء كنا ناهث في صحراء التيه
- كيتامي منكسرين على مائدة الأعمام(٢١)
- ونحن عندما نقرأ الشمر المربى المماصر نجد حضورا كبيرا لدلالات الفداء من خلال شخصية السيح التي وظفها الكثير من الشمراء المرب(٣٢). وها هو المسيح ينقل لنا في قصيدة المناصرة ، خيانة، قصته مع أتباعه، وقد أظهرها الشاعر في شكل حوار بين المسيح وأحد الأتباع:
  - و عندما قلت لهم
  - أطعمتكم من كسرة الشتاق
  - و من جرار الخمر والأشواق - لكن واحدا عليه نعمتي ثراق
- ينكرني قبل طلوع الشمس في الأسواق
  - و عندما قلت لهم
- کان یقول لی مزمجرا: - يا سيدي ذوبني الوجد وحثي الحثين
  - فجئت بابك الطهور آخر النهار
    - و قال لي: لو جارت الأقدار
      - عليك لن أكون منكرا(٢٣)
- ولكن هذا التابع للمسيح قد خانو بهذا يكون الشاعر قد قدم سردا شعريا
- للقصة الدينية، كما فعل عندما أراد أن يقدم حكاية جفرا/ زرقاء اليمامة التي حاورها وأعلمته بالخطر القادم وهوهنا

- يلتفت إلى المسيح وينقلنا إلى حواراته مع أتباعه، مستعينا بطرق السرد الروائي المعروفة المرتبطة بصيغ القول قال، قالت، قلت ....).
- لقد منح الحوار التوظيف الأسطوري عند المناصرة كثيرا من الحبوية، كما أسهم في فتح وعي ومخيال القارئ على مشهد جمالي ودلالي يستفيد من الذاكرة الأسطورية والديتية ويمنحها الإشراق الشعرى اللازم، وهو يعود من جديد إلى أجواء الدهشة ونبض الضوارق عندما
- يحاور الأنثى الأسطورية: كهريني ثفرك، صف اللؤلؤ في باب
- رفيق ضفائرك المجنونة في عاصمة الضوء المتثور
  - كل ضحاياك انتشروا هي الليل
    - كحبات السهر المدود - و أنت تفطين كافعى شنوية
  - تسترخين في قاع بحيرة بلور
- قالت لي:غابة مرجاني تتاسل أتهارا
  - من عسل الرغبات
- غمزتني بملامات النار الوثنية الحية بنت الحية بنت الوقواق(٣٤)
- إن هذه الأنثى الأسطورية المحاورة للشاعر قد أثرث في جميع المحبين الذين يريدونها أو يعشقونها، وقد تساقطوا قتلى هي الليل، هي الوقت الذي تنام نومتها الأسطورية كأهمى في قاع البحيرة، وهي -هنا- تحاور الشاعر وتفتح أمامه سر دهشتها وألق صبورتها وسحر توحدها في الطبيعة، فتتشكل- عبر هذا المشهد-شمرية الأنثى التي توشح النص بمماني
- الخصب وهرح الطّبيعة، وهي التي قالت للشاعر شهوة التوحد في النهر/ الماء وسعر الثار الأسطورية.
- ويقترب من أساطير الخصب وينشد أناشيد الخصوية ويمارس طقوس الشوق إلى المطر، فيكتب المحاورة بينه وبين الأمكنة الكنمانية:
- هل نتراهن، قالت جفرا: لن تمطر
  - قال الكرمل: تمطر
  - قلت: ستمطر أو لا تمطر - طيما كنت أنا الرابح
- كان الكرمل مشدوها بقناديل البحر
  - تلبس طرحتها البيضاء
- قالت جفرا: هذا البحر المسكون بلوعتنا(٢٥)
- فقد اتخذ الشاعر من الحوارية



المطرية أداة الشوق للتحرر والانمتاق من المحتل، إذا اعتبرنا أن الرمزية الدلالية للمطر تحيل على التغيير والتبدل فى الأرض، ومن ثمة يشمل التأثير الإنسان، وقد أسعف الترميز شاعرنا في مكاشفة هذا الماء- الحلم و لم يكن ليستطيع التعبير عنه لولا الاستفادة الفنية والفكرية من نقنية المحاورة ومن التوظيف الدلالى لأسطورة الخصب والتراتيل المطرية، ومن هنا يمكن للشاعر ولأرض وطنه ترقب المطر، بكل إيحاءاته البعيدة والعميقة؛ أي تلك الرتبطة

بالأمل، الحياة، البقاء، التحرر...

ا -- الخاتمة:

- لقد حاولت هذه الورقة أن تكشف جانبا من جوانب تقنيات التوظيف الأسطوري عند الشاعر الفلسطيني عز الدين الناصرة، بالتركيز على البنية الدرامية للقصيدة، وهي إحدى جماليات البئاء الشمرى الأسطوري، والشاعر معروف بقصائده التي تنزع - في بنائها-المنزع الملحمي، ويمكن للقراء البحث في تقنيات أخرى، ليتأكد لهم العمق الشعري

والقدرة الأسلوبية والمرجمية الأسطورية والشمبية والتاريخية للمناصرة. - عندما نبحث في تقنيات التوظيف

THE STREET OF SECURITY

الأسطوري فإن ذلك يعني إنجاز سفر على سفر؛ فنحن نسافر جماليا في تشكيلات الموسيقي واللغة والصورة والأسلوب، كما أنجز الشاعر سفره في عوالم الأساطير الشرقية واليونانية، والأمر يصدق على البحث النقدي في تجليات وجماليات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي، ويبقى للبنية الدرامية الحصور المم في هذا الشعر، وقد وجدنا المناصرة يجيد الاستعانة بالتداعي والحوار الداخلي والمحاورة في بناء شعره.

-Assessment Committee Comm

باحث وأكناديس من الجزائر

#### ورسف حسين بكار بناء القصيدة العربية، دار الثقافة الطياعة، مصر ١٩٧٠، من ٢٧٣

- ٧- منه وادي جَمَال وحمالياتِ القصيدة المعاصرة، الشركة للصرية المعالمية، مصر والماء ٥٠٠٠ ومن ١٧٠٠. - ٣- الرجع لفسه عمن ٥٤.
- ٤- عز الدين المناصرة شاعر فلسطيني من مواليد الخليل بفلسطين سنة ١٩٤٦، متحصل على الدكتوراد في الأدب المقارن من جامعة صوفيا، اشتغل بالتعليم في بمض الدول العربية قبل أن يستقر بالاردن سنة ١٩٩١، حيث يدرس يجامعة فيلادلفيا، له مجموعة من الدواوين منها: يا عنب الحليل ١٩٦٨، الخروج من البحر الميته ١٩٦٩ المصر جرش كان حزينا- ١٩٧٤، بالاخضر كفنان-١٩٧٦، جفرا ١٩٨١، كنمانياذا-١٩٨٢، حيزية- ١٩٩٠(...)
- ٥- محمد صاير عبيد: حركية التعبير الشعري( رئاة اللعة ومرايا الصورة في شعر حز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر، عمان،ط، ١٠٠٠، ص٣٦. - ١- رجاه عيد: الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول (حد خاص بالشمر العربي الحديث)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر المجلدان، العددان ١
- و ۲ ، اکتوبر ۱۹۸۱ مارس ۱۹۸۷ مص ۵۵ .
- ٨- لمجدُّ أُسطُّورة عشَّتارُ لي أغلب الكتّب التي تناولت الأساطيرُ ويمكن العردة إلى طلال حربّ: معجم أعلام الأساطير و الحزافات، دار الكتب العلمية، لبنان،ط١، . 19/100:1999
- إلى الهيم خليل: والسة نقدية لديوان الحروج من البحر الميت، ضمن كتاب " امرؤ القيس الكنماني، قرامات في شعر المناصرة"، المؤسسة العربية المدراسات والنشر، لبنان، ١٩٩٩، ص ١٨٨.
  - ١١- هز الدين المناصرة : الأهمال لشعرية عمر ٢٥٧. ١٢- رجاء عيد : القول الشعري ( منظورات مساصرة)، منشأة للعارف، مصر ١٩٩٥ ، مص ٩٧.
  - ١٣ عز الدين المناصرة: الأعمال الشمرية، ص ١٨٨ ١٩
  - ٤١- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار المرقاء لبنان، ط٧، ٢٠٠٢، ص ٢٢٩. 10- عز الدين المتاصرة: الأعمال الشعرية، ص ٨١٩.
    - ١٦- رجاه عيد: الأداء الفني والقصيدة الحديدة، مجلة قصول، مرجع سابق، ص٥٥.
  - ١٧- عز الدين إسماعيل: المشعر العربي للعاصر، دار المودة، لبنال، ط٣، ١٩٨١، ص ٢٩٤. ١٨- عز الدين المتاصرة: الاعدال الشعرية، ص ٨٩.
  - ١٩- مثلَّيل الموسى: بنية القِصيدة العربية الماصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ٢٠٠٣. ص ٢٨٤.
  - ١ ٢ عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ١٣٥٠. ٢١- المصدر طسه، ص٢٤٠.
  - ٢٢- لتتوسع حول أسطورة الطوفان انظر ستيفاتي دالي . أسلطير من بلاد ما بين النهرين، ترجمة تجوى نصر، بيسان للشربليتان،ط ١٩٩٧، ص ٢١ وما بعدها ٢٣- فوزي عيسى: تجليات الشعرية، قوامة في الشعر العربي المعاصر، منشأة العاوف، مصر، ط1، ١٩٩٧، ص٥. ٢٤ - عز النين المتأصرة: الأعمال الشعرية، ص ٢٢٧.
    - ٢٥- الصدر نفسه، ص٢٥٨-٢٥٩
    - ٢٦- سامي سويفان: في النبس الشعري العربي( مقاريات منهجية)، دار الآداب، لبنان، ط٢، ١٩٩٩ ، ص٠١.
      - ٢٧- عز الفين المتاصرة: الاعمال الشعرية، ص ٧٤٨. ٧٨- سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص٢٦،
- ٢٩- للتوسّع حول أسطّورة جلجامش بمكن العودة إلى صموليل هنري هووك؛ متعطف للخيلة البشرية ( بحث في الأساطير)،ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للتشر، سوريا، ط٤، ٤٠٠٤،ص٥٥ وما بعدها.
  - ٠ ٣- عز النين إسماعيل : الشعر العربي للعاصر عص ٢٩٩.
- ٣١- عز اللين المناصرة: الأعمال الشمرية، ص٧٤. ٣٧- تنظُّر ماكتبه الدكتور كامل فرحان صالح عن ظاهرة توظيف المسيح في الشعر الديمي في كتابه " الشعر والديمي، فاعلية الرمز الديني للقدس في الشعر الدرمي،
  - وهو صادر عن دار الجدالة بلينان سنة ٢٠٠٦
  - ٣٣- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص٩٧ ٣٤- للصدر نفسه ص٢٩١.
    - ٣٥- الصدر نفسه مس١٤





شك أن الكتابة الإبداعية عملية شاقة ومعقدة وغامضة أيضا، ولا يمكن مقارنتها بأي تشاط إنساني عادي آخر، ولهذا فإن عادات الكتابة وطقوسها لدى البدعين تتسم بالغرابة والطرافة أحيانا، وريماً كان بعض هذه العادات قابل للفهم والتبرير، لكن كثيرا منها يتصل اتصالا وثيقا بنفسية المبدع وبيئته وموروثاته ومكبوتاته وهواجسه وأحلامه ومخاوفه، مما يجمل فهمها عسيرا صعب المثال.

و قد لا تعدم مبدعا بمارس الكتابة الإبداعية بطريقة تشبه الوظيفة.

لكن بيدو أن المزلة. تشكل قاسما مشتركا في طقوس الكتابة عند اللبدعين في الغالب الأعم، وهذا أمر مفهوم تماما إذا علمنا أن الإبداع في حقيقته ليس سوى إبحار في النات ومع النات. وليس معنى هذا أن يكتب البدع عن ذاته، بل إنه حين يكتب عن قضايا عامة فإنه يكتب انعكاساتها على ذاته، ويكتب عن تللك القضايا كمّا تشكلت في داخله وكما تراها عينه الداخلية.

فالروائي أمين معلوف نجده يهجر عائلته سنوات منقطعا في جزيرة ناثية كي يكتب رواياته. كذلك فعلت الروائية أحلام مستفائمي التي غيّرت أرقام هواتفها حتى تقطّع اتصال الآخرين بها وقبعت في عزلتها اثمّ قررت السفر الى بلد لا يعرفها به أحد حتى تنجز روايتها معابر سريره،

لكن الكاتب الكبير هنريك إبسن السرحي البارز لم يكن يكتفي بالعزلة فقطه بل كان يضع أمامه صورة غريمه ومدوه اللدود الأديب الكبير ستراندبيرج حين يكتب ويبرر ذلك بأنه يريد إغاظته وهو يتفرّج على إبداعه قبل نشره على الناس(

أما الأديب المبقري إدجار ألن بو فقد كان في عزلته أثناء الكتابة يضع قطاً على كتفها ولماذا ؟ لا أحد

أما الرواليان الكبيران فيكتور هوجو ود. اتش. لورنس فقد كانا يشتركان في طقس غريب، هو البقاء عاريين أثناء الكتابة!

لكن الروائي أونوريه دي بلزاك فهو يتنكّرنا بطقوس معظم الكتَّاب العرب، حيث كان يحرص اثناء الكتابة على وضع إبريق من القهوة بجانبه ال

على أن من المرجِّح أن طقوس الكتابة تختلف باختلاف الجنس الأدبي الذي يكتبه المبدع.

فالشعراء في الغالب الأعم يختلفون عن الروائيين أو كتَّاب السرح، ذلك أن الشمر يأتي غالباً على شكل نفثات قد تكون مفاجئة، أو نتيجة انشفال بأمر معيّن يؤدي الى انفجار القصيدة في ذهن الشاعر في أي

فنزار قبأتي كتب أولى قصائده وهو على ظهر الباخرة مسافرا الي إسبانيا.

و أحمد شوقي كان الشعر يباغته في أوقات كثيرة وكان معروفا عنه أنه كان يكتب على أي ورق يصادفه.

خلاصة ما نودُ قوله : هو أن طقوس البدعين في الكتابة صنفان :

- فهناك طقوس أصيلة نابعة من ذات البدع تضرض نفسها عليه فرضا وتسوقه نحو الكتابة.

- وهناك طقوس مقلَّدة مستنسخة عن طقوس المبدعين الكبان يحسب بعض الكتَّاب أن اتَّباعها أو الأخذ بها يخلق أدبا أو إبداعا له قيمة.

الكاتب المبدع الحقُّ هو الذي يكتشف الظروف والأجواء والأحوال التي تعينه على الكتابة، ففي نهاية المطاف لا يعنَّى المُتلقي إن كان الكاتب يضع قطا على كتفه أو يمشي عاريا في بيته أو يحدق في صورة غريمه او يشرب برميلًا من َ الْقهوة مع كل قصيدةً اما يعنيه بالدرجة الأوَّلي هو مأذا يكتب الكاتب اأ

azmikhamis46@hotmail.com

کالب اردنی

معمّدة وتطوير مناهج علم الاجتماع والاندرويووجية والدراسات الفلسفية والمتاريخية, وظهر اصحاب المدرسة الذين يجعدون وشائج حقيقية بين ما ترويه الأساطير وما يرويه التاريخ، هامساب هذه اللطرية يذهبون إلى أن الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذكرة البشرية تاريخية احتفظت بها الذكرة البشرية

لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة، وعزَّز هؤلاء نظريتهم بالقول إنَّ

عدداً غير قليل من الأساطير القديمة هو

نوع من التدوين البدائي للتاريخ، بمعنى

أنَّه يحتفظ في داخله ببعض الحقائق

# الأسطورة والتاريذ والأدب والرمز



الرماس الرمني المدي تنسب إليه صوادث الأسطورة مختلف (الأطار تناما عن الزمن التاريخي للتجرية الإنسانية، ويعود هي غالب العالات إلى سالف العصر والأوان، ويعتقد أن التاريخ في المجتمعات الإنسانية قد حثّ محله الأساطير، وهو يؤدي الوظيفة لنضها، ولذلك قبل التاريخ ليس منضما عن الاسطورة. هي حين أن الإسطورة تسجيل خاص مبسط لوقائع واحداث وأمنيات،

> وهيم الأسطورة فيما صحيحاً يقتضي إلحافة واسعة بالريخ الأمد أو الدولة التي غلورت فيها رويتوانها وإحاوالية وإحاوالية وإحاوالية وإحاوالية والموافقة والمتاريخ بنشأن الاجتماعية فالأسطورة والتاريخ بنشأن ولكنهما يقدران في البيعة التي يسبيات على ذلك الأصل، فهو أصل فقدس على ذلك الأصل، فهو أصل فقدس الأسطورة على الزاريخ، ويصفرة خيا الأسطورة طر إلى الذاريخ، ويصفحة تجاياً المشيئة الإلهية، أما الناريخ فينظر الناريخ فينظر الي موضوعه بوصفة تجاياً للإرادة الإنسانية موضوعه بوصفة تجاياً للإرادة الإنسانية في جدائيما مع قواري ظاعمة غي حياة في ما الأجماعية، وشاعية إلى المناريخ المنارية الإنسانية في ما المناريخ، فاليمة المناسانية وتماسانية المناسانية وتماسانية المناسانية الم

ويتضع من دراسة الأساطير المختلفة (الفكر الإسلاميوي توصل هي مراحله الأولى إلى الريمة بين الحوادث التاريخية والخواهر الكورية ومع انتقال البشر إلى حياة الاستقرار تمرز ارتباطهم بالأرمز، وتمرز تصروم لوحدة القبيلة والجنس، وتمرز تصروم موحدة القبيلة والجنس، وقبل من إلى الوجود عبارة الأسلام



طالأسطورة ليست بدعة أو وهماً، بل هي مقولة جدلية ضرورية للوعى والوجود عامة. وفي ضوء ذلك يؤكُّد الكثير من أصحاب هذه المدرسة أنَّ كثيراً من مدونات القرنين السادس والخامس قبل الميلاد كانت تنزع إلى تحديد وتاريخ، الم ترويه، وأنّ التمييز بين التاريخيين: الأسطوري والتاريخي تمييز معاصر.

وقد تابع بعضهم القول: إنَّه إن كان ثمة شيء من التاريخ في بعض الأساطير، فهو شبيه التاريخ الذي لا يسجل ما حدث، بل ما ظنّه الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة أنَّه قد حدث أو هو تاريخ متثكر فآلهة الأساطير رجال تجمع حولهم ضباب الـزمـان والخيـال، فضخَّمهم، وصدؤر أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة، بل أنَّه قد ساد الاعتقاد زمناً في عصر النهضة أنَّ الأساطير الدينية الوثنية هي تحريف للوحي التوراتي، ولم يتفير هدا الاعتقاد إلا عندما سنحت لهم فرصة للإطلاع على حضارات مصر والشام والراهدين وبلاد الشرق وشعوب أمريكيا، وتعرَّفوا على أساطيرها.

وقند علل أحت اقطاب مدرسة البعد التاريخي للأسطورة مرسيا الياد موقفه من تاريخية الأسطورة بقوله: إنٌ ذكـرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقية لا تدوم في الذَّاكرة الشعبية أكثر من شرنين أو ثبلاثه، وتُعزي تلك الظاهرة إلى كون الذاكرة الشعبية تجد صعوبة في الاحتفاظ بالأحداث الفردية وبالوجوء الحقيقية، انَّها تعمل على نسق مقاير وبواسطة بُني مختلفة، فتحتفظ بالأصناف بدلاً من الأحداث، ويالنماذج القديمة بدلا من الشخصيات التاريخية.

وبذلك تغدو الأسطورة تاريخا يسجّل بطريقة خاصة، بل هو تاريخ ضمن أنساق إدراكية أخرى أنتجتها الذاكرة الإنسانية ضمن بُني مختلفة، وخلمت عليها رداء الأسطورة، وجعلت منها أسطورة مؤرَّخة -إن جاز القول- للتاريخ الحقيقي.

#### الأسطورة والرمز

يرى بمض علماء اللقة أنَّ هناك حاجة إلى علم جامع يدرس الإشارات والرموز الأساسية في المجتمع، عبر دراسة التراكمات في التراث الإنساني، الذي تُمدّ الأسطورة من أبرز صور الترميز

ومع ظهور الحركة الرمزية في الأدب

يتضح من دراسة الأساطير المختلفة أن الفكر الأسطوري توصل في مراحله الأولى الى الريط بين الحوادث التاريخية والظواهر الكونية

زاد الاشتمام بالاتجاهات الرمزية للإنسان البدائي، لا سيما الأساطير التي عبّر بها عن نفسه وعن مداركه، ويذلك غدت ثلك الأساطير أكبر من حكايات، فهى تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، فعقل البدائي ليس مجرد مرآة تعكس ما انطبع عليها من صور، وإنَّما طاقة نشطة تؤثِّر في الواقع، وتشكَّله بالقدر الذي تتأثَّر بهُ، ومن هذا المنطلق تمثل الصور الرمزية التي اخترعها الإنسان البدائي مساهمة منه في تفسير الواقع من حوله.

وتنهض نظرية الأسطورة والرمز على الاعتقاد بأنَّ الأساطير جميعها ذات فعالية مجازية ورمزية، وتتضمّن في داخلها بعض الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، تم استيمابها، بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي، وفني ضبوء ذلبك فالأمنطورة ليست مجرد سرد لقصة رمزية، إنْ هي إلاّ ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرّد، فالصُّور لا يمكن فصلها عن الفكر: انَّها تمثّل الشكل الذي أصبحت التجرية هيه واعية بذاتها.

ويمكن تلمس مصادر هذه النظرية لدى الفلاسفة الإغريق الأوائل الذين فشروا الأساطير على أنها: كنايات ومجازات، اخترعها مؤلفون، فضّلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة.

ومن هذا المنطلق صدر تايلور، أحد أعلام هذه النظرية، في اعتقاده بقدرة الإنسان البدائي على أنتاج الأسطورة نتيجة نظرته العامة إلى الكون، حتى إنه جشد مظاهرها كلها على نحو رمـزي، وما الكاثنات التى زخـرت بها أساطهره سوى نوع من إضفاء الوجود والذاتية على أفكاره، فهي بمنزلة الرموز

لأشكاره لا سيما أنَّ الأقدمين كانوا يقصون الأساطير بدل القيام بالتحليل والاستنتاج.

وهنا يجب أن ندرك حقيقة مهمة كي لا يظن الظَّان أنَّ هي الأسطورة تسلية للسامعين، فما شي كذلك، وإنَّما هي التفسير والتأويل اللاموضوعي للمظاهر الكونية، وبذلك تغدو تلك الأساطير صوراً تقليدية، ولكن ما من ريب في أنَّهَا رؤية هي الأصل كوحي هو جزء من التجرية نضمها، وأنها من نتاج الخيال، ولكنّها ليست مجرد وهم.

#### الأسطورة والأوب

تعد الأسطورة المفامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المفامرات التي كانت صدى للواقع المرهي والجمالي والتطوّر الإدراكي للإنسان، وعلى الرغم من أنَّ تلك المفامرات كانت جدّية الطابع، فإنّها لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، بل نستطيع القول إنها أنتجت نفسها متضمنة خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، ونستطيم أن نلمس هذء الخصائص في نتاج الأدباء الذين استثمروا الأساطير، وأنتجوا إبداعهم بتأثر واضح بها.

وبيدو أنَّ الأسطورة كانت المين الأوَّل لبلأدب عند كلِّ الأمم السابقة، وبذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما باللغة ثم صدورهما من مصدر واحد وهو المتخيّل، ولعلّ انجذاب الأديب نحو استثمار الأسطورة فني نصه الإبداعي يُعزى إلى ما تتمتع به من بناء فني راق، وحكاية ساحرة، واشتمالها على عناصر التشويق فضلا عن البعد الإنساني الواضح هي مضموتها، فضلا عن أنها هي الغالب مألوهة عند الشارىء مما يسهم في زيادة فأعلية التلقي.

ونستطيع الزعم بأنّ الأساطير مصدر لا يُستهان به لانبثاق نماذج من الأدب، فالحبكة والشخصية والموضوع والصورة الأدبية هي مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة، ومسرد قدرة الأدب على تحريكنا هو امتلاك الأديب للمخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السلطة السحرية التي نشعر بإزائها ببهجة مضطرية أو بفزع أمام عالم الإنسان،

وفي ضوء ذلك يصبح الأدب مسؤولاً حقيقيا عمًا سعت الأسطورة إلى تحقيقه، ألا وهو أن يعرف الإنسان مكانه



الحقيقي في الوجود، وأر يعرف دوره الفتّال في هذ

ونستطيع أن نصو المنف المرات الإبداعي الحاورة أو المتداخك والمتأثرة بالأسطورة فم نسقين إبداعيين أساسيين الأوّل: ينتمي إلى حقل الأجناس الأدبية: كالشعر والملحمة، والمسرحية والرواية.

الشانس: ينتمي إلى كـلّ مـا هـو شـفـاهـي أوا حممى كالحكاية الشعبية والخراضية، والبطولية والخوارق.

أ- الأسطورة والأج

الملاقة النشوثية الجدلية هي الرابط الأساسي بين الأسطورة والأدب، فالأدب والأسطورة يتداخلان،

وقد يتبادلان الأدوار ببعض التحفظ هي لعبة الدخول إلى داشرة المقدس أو الخروج منها، فأسطورة ما قد تكون في داثرة الأسطورة في كتاب ما، وفي دائرة اللامقدس هي كتاب آخر، وبـذاً تهبط إلى مستوى القصة غير المقدّسة، وتدخل حيّر الأدب.

وكان أفلاطون أول من استعمل تعبير Muthologia ، وعنى به فن رواية القصدة، ولا سيما تلك التي ندعوها بالأساطير، وهذا ليس بالفريب إذ نجد كلمة الأسطورة الإنجليزية Mythos ومثيلاتها في اللفة اللاتينية مشتقّة من الأصل اليوناني Muthos ، وتعني قصة أو حكاية، ولا يتحقّق هذا الارتباط من خلال أصل الكلمة فعسب، بل أنَّه يمتد ليشمل عدداً من الخصائص التي تجعل من الأسطورة أدباً بالمني التام، أو نصًا مدوناً يوقر لنفسه خصائص النص الأدبي جميعها.

فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال التشاط الفكرى، فهي بهذا المنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنَّ لكليهما وظيفة واحدة، هى إيحاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة هي تحرير العقل



من سطوة الواقع، وتحلق به هوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع، ولكن دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو انصباع لأعراقه الأدبة.

ونستطيع أن ندرك تلك العلاقة بين الأدب والأسطورة عبر مطالعة الأنواع الأدبية التي هي حقيقة حلقات متصلة في سلسلة الإبداع البشرى،

والشعرهو أقدم ما وصلنا من نصوص،

كسان افسلاطسون أول من استعمل تعبيرهن روايلة القصة ولا سيما تلك التي ندعوها ببالأسباطيير

لا سيما الشعر القصصى منه، وبيدو أنَّ البدايات كانت كلاماً غامضا يناسب طقوس العبادة والشحر، وقد تغدو الأسطورة بعد زمن كلاماً موزوناً ذا إيقاع خاص، ويكون للشعر الغناثي الفضل في حمل هذه الأساطير ذات الإيضاع والترنيمات، التي سرعان ما تتجلى بشكل واضح في الملاحم الشعرية.

«ولعلَّ من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الشعر، و يقيمها الثاني مع الأوّل، أنّ كليهما جوهرا واحبدا على سبتويى اللفة والأداء، هملى لمستوى الأوّل يشترك الاثنان نى إشادتهما لغة استعاريّة، وميء ولا تفصح، وتلهث وراء لحقيقة دون أن تسمى إلى لإمساك بها، ويتجلَّى الثاني من فلال عودة الشعر الدائمة إلى لنابع البكر للتجربة الإنسانية، محاولة التميير عن الإنسان وسائل عسذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي.

وهي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم سبب شربّى الأسطورة هي أحضان المسرح عند الإغريقي الذي كان معنياً بالتأمل بالأمور الدينية، وجاءت الأسطورة لتعبر عن هذا الشأمل بالطقوس المسرحية الدنيوية المعروفة، لا سيما عبر المأساة التى اعطت الأسطورة صوتها ومنحتها الأسطورة قوثها، وبذلك تظهر علاقة الأسطورة بالملحمة التى تُكتب شعراً، وتتناول حلق الآلهة وصراعها، كما تتناول سيرة بطل الملحمة ومفامراته.

وللأسطورة جانب أدبس يتوجه الاهتمام فيه إلى الجانب الفني البنائي دون الاهتمام بالوظائف الدينية، وعبر هذا الجانب الذي قد يمثل استطالات للسرد المثيولوجي كان ظهور الرواية الشي اشتركت مع الأساطير بصفة مركزيةً وهي صفة الأحدوثة لتكون بذلك الرواية مغامرة من الفامرات الإبداعية في تاريخ الخيال البشري.

فقد أكدت أبحاث لوكاتش وليفي شتراوس وجود مسلات وثيقة بين الأسطورة والرواية، فالاختلاف عندهما يكاد لا يتجاوز أكثر من حاجز الزمن بين عصر الرواية وعصر الأسطورة، فالرواية

في تصورهما سمة حضارة تفتقر إلى نظام، واتساع رقعة، ومنطق الأسطورة، لكنّها مع ذلك تبحث عن إعادة اكتشافها في عملية إبداعية جديدة، وهي الرواية.

#### ب- الأسطورة والأجناس الشفاهية

وتتداخل الأسطورة مع بنى حكاثية أخرى ذات طبيعة شفاهية جمعية منها: الحكاية الشفاهية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والحكاية الطوطمية. والجدير بالذكر أنّ هذه الأنواع الأدبية التي تحاكي الأسطورة أو تلتبس بها حدُّدتها وجهات نظر علمية غربية، وقد تخدو منها أو من بعضها أنواع التراث الأخبرى عند الشعوب المختلفة، سواء أكانت تلك الشعوب بدائية أم متقدّمة في مدارج الحضارة، وفي التراث المربي تمييز واضبع بين الأسطورة والخراشة والحكاية والسيرة التي يتناقلها الرواة الحكواتيون، واشتراك بعض الأجناس الحكاثية مم الأسطورة في ملمح أو أكثر لا يجعلها بالتأكيد أسطورة، ولكنّه يقرّبها من بنائها وهنياتها، وإن لم يقربها من هدهها ووظيفتها، ومن ثم يكون تقسيمها على أساس نوع الحكاية نضمها، وليس على اساس طبيعة الأسطورة

فالحكاية لغة: نقل الحديث، ووصف الخبر إطلاقاً من غير تحديد، والجمع حكايا وحكايات ولكن الحكايا اكتسبت مع الزمن معنى خاصاً، فصارت تعني قصة مسموعة أو مقروءة تُدروي في إطار محدّد من الزمان والمكان بأسلوب يحاكي الأسطورة، فهي حطام أساطير، أو بقاياها وأشلاؤها، أو تحتفظ بالكثير من خصائصها.

وتتتؤع الحكايات، وتختلف باختلاف مغزاها وموضوعها وزمانها ومكانها ودورها في المجتمع الذي اختصّ بها، فحكاية العلَّة مثالاً، تأتى لتفسير ظاهرة أو تقليد، وهي بذلك تشبه الأسطورة، ولكثِّها تختلف عنها بأنَّ هدفها التفسيري بالغالب هو للتسلية، وكثيراً ما تكون إضافة متأخرة إلى الأسطورة أو زيادة عليها، ولكنَّها ليست ملازمة لها بالضرورة، وتشترك الأسطورة والحكاية الشعبية باللامعقولية، واستحالة اخضاعهما للمنطق، إلاَّ أنَّ الأصطورة تؤدِّي مهمة خاصة لا يقوم بها الأدب الشعبي، وهي الإجابة عن تساؤلات الناس بما يتصل

العلاقة النشوئية الجدليةهي الرابط الأساسى بين الأسطورة والأدب لأنهما يستسداخسلان ويتبادلان الأدوار

ببدء الخليقة، وخلق الكون وهوية أوّل البشرء والنهاية المتوقعة لعالمناء ومصير الإنسان بعد الموت، والخير والشر، إلى آخر هذا النوع من الأسئلة.

أمّا الحكاية الخرافية فهى لغة الحديث المستملح الكاذب، أو الحديث المتخيّل مطلقاً، وبها ممي (خرافة)، وهو رجل من بني عذرة استهوته الجن كما تزعم العرب، ظما رجع أخبر بما رأى منها، فكذَّبوه، حتى قالوا للا يصدق محديث خراطة، وذهب مثلاً.

والحكاية الخرافية، هي الحكاية التي لا صحة لها، وتقابلها كلمة (فابيولا) Fabula ، وكلمة (موثوس) Mothos اليونانية، وممناها الأحدوثة أو الحكاية، ثم غدت تستعمل للإشارة إلى القصة المختلقة، وهسي بميدة عن الأسطورة التى تنطوى على حقائق لا يمكن إثبات صحتها، فالحكاية الخرافية موروثات باقية من الأساطير، ولكن ما يميزها عن الأسطورة هو موضوع الاعتقاد بها، فالأسطورة موضوع اعتقاد،

ويندرج تحت الحكاية الخرافية حكايا الخوارق، وهي روايات غير حقيقية لا أساس لها والخَّارق كلُّ ما خالف العادة، ويُطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على نظام الطبيمة كقدرة بمض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب، أو قدرتهم على قراءة الأفكار، أو اتصافهم بسرعة الكشف والإلهام، وهو لا يخرج عن كونه

وحكايا الجن تتحدّث عن كائنات من هذا القبيل، وهي تحاكي الأساطير من ناحية عرضها لإحداث تفوق قدرات البشر، وشخصيات حقيقية مُنحت قوة خارقة شأنها في ذلك شأن الحكاية الشمبية، كما أنَّ الزمن الذي تتحدَّث عنه

الحكايا هو زمن التجرية الإنسانية، ولكنَّها تُميّز عن الأسطورة بكونها تُروى للتسلية والترفيه دون أيّ بعد ديني تقديسي. وأحمد زكي كمال يضرق بين الحكاية والخرافية، وحكايا الجن والعفاريت، وإن جمع كليهما الأمور الخارقة للطبيعة، على اعتبار أنّ قصص الجن، والعفاريت، هي قصص رمزية تنشأ في محتمعات لا يمكن أن تُومىف بالبدائية، بل هي مجتمعات راقية، في حين تظهر الخرافات في مجتمع يصدق بها كما في خرافة الهامة عند المرب الجاهليين.

أمّا الحكاية البطولية فإنّها حكايات تَدَّعى الحقيقة، وتُروى أحداثها نشراً أو شعرا بأسلوب قصصى يصعب عزوه إلى مؤلف ممين، وهي تشتمل على بمض الحقائق التاريخية، وبمض الخوارق التي لم يألفها الناس،

وعلى الرغم من أنّ إضنا النوع من الحكايا لا يتضمّن شيئاً من خصائص الأسطورة، فإنَّه يلتقي معها في إنتاجه عوالم فوق واقعية، هي مما تنتجه المخيلة الشعبية التي تنزع عادة إلى إضفاء صفات أسطورية على بعض أبطال الجثمع وتمنحهم قنوى مضارفة لقوانين الواقع، وتحرّكهم في أزمنة وأمكنة لا تتصاع لإرادة تلك القوانين. وتبتكر لهم من السمات ما يجملهم فوق مستوى البشر. كما أنَّ الحكاية الخرافية تفترق عن الأسطورة بالزمان والمكان المحددين وليس المطلقين كما في الخرافة وحكايا الجن.

أمَّا الحكاية الطوطمية، فإنَّها حكاية تدور على ألسنة الحيوانات، وهي ذات بعد ترميزي تربوي غائبا، إذ يقول الحيوان مأ لا يستطيع مبدع الحكاية أن يقوله.

ومن أشهر هذا النوع من الحكايات الأدب المربى القديم (كليلة ودمنة) لابن المقضع، (رسالة الفضران) لأبي السلاء المصري، (رممالة الشوابع والنزوابع) لابن شهيد الأندلسي، ورسالة (تداعي الحيوان على الانسان) لأخوان الصفاء

وجدير بالذكر أنّ المشترك بين كلّ الأشكال الحكائية السابقة الذكر والأسطبورة هبو أثها جميما حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنَّها نتاج لمخيلة واحدة، تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيرا أنها تشكل مماً مصدراً من مصادر الإبداع الأدبي،

\* كلابة وأكاديهة من الأربن



## شمس قليلة لزياد العناني . البدث عن قميدة النثر المفادة



أسمس قبل المسادسة والمنا المهموعة القسوية السادسة لزياد المنابي، أحمد أسمس قبل المسادسة لزياد المنابي، أحمد أسمس قبل أما من المرابع المنابع ا

وفي الفترة من ٢٠٠٠-٢٠٠٦ ظهرت المجموعات الست للشاعر؛ خزانة الأسف، في الماء دائما وأرسم الصور، كماثن طويلة الأجل، مرضى بطول البال، تسمية الدموع، وأخيرا: شمس قليلة. وهذا المظهر الكم المتسارع يلفتنا إلى هذه التجرية المتدفقة التي تجعل من صاحبها واحدا من أوضح الشمراء إنتاجا في العقد الأخير. وإذا ما أصفنا تمهزه الجمالي إلى الإنتاج الكمي هستطيع أن بثق بتجريته وأن نتحدث عنها جهارا نهارا، فتحن لا نتحدث عن شاعر جديد كتب بضعة قصائد وإنما عن شاعر محترف له إنتاج واسع يوازي إنتاج بمض الشمراء على مدار حياتهم الشعرية، وإذا كان الشهر من ناحية أخرى دنوعاء أكثر منه دكماً،، فإن المسألة النوعية في رأينا متواهرة وواضحة دون ريب أو تردد هي دواويـن زيـاد العناني، ومـا تـزال مفتوحة أيصا على الاحتمالات.

يدلتا الفهرس على ثلاثة وأريمين عنوانا، ( سنتباسي عنوان: «قصائد» فليس هناك ما يقابله في المحتوى الفعلي وريما كان عنوانا عاما لجملة القصائد القصيرة التي وردت في القميم الأول من الديوان، ولكن وردت في القميم الأول من الديوان، ولكن

حدقه الشاعر بعد أن لاحِظْ أن معظم محتوى الديوان من هذا النوع)، ويهدي زياد عمله إلى الأم باسمها القملي، وإلى غزيل السواعير أمي،،هي جيدها حيل من



عسل، إهداء يريط الشاعر بالأم، قد يغري هواة النقد النفسي خصوصا وأن الأم تتكرر كموتيف واضح في عدد من قصائد الديات.

#### القهيدة القهيرة

ممظم قصائد الجموعة قصائد قصيرة، وما طال منها ظل يحافظ على نوع من التقسيم والتقصير علي مستوى بناء القصيدة من مقاطع مرقمة أو منجمة بفواصل واضعة، وهذا مظهر بارز شديد الوضوح عند العناني، فهو لا يميل إلى القصيدة الطويلة بل يجد مجاله التعبيري فى هذه الطريقة الخاطفة المكثفة التي تركّز على خيط واحد أو علامة واحدةً ثم تنتهي بنهايتها، إنها قصيدة الموجة المبدوءة والمختومة بوضوح دون إطالة أو ثرثرة، وهذا لا يعنى أن القصيدة الطويلة ليست خيارا شعريا ممكنا ولكننا نشير هنا إلى الطريقة التعبيرية التي تحكم الشكل الشعري في تجربة الساني، وزياد كما افهم قصيدته لا يفكر بطريقة تركيبية، وإنما هو كائن مقطعي \_\_إن جاز التعبير\_ ينظم فكرته ورؤيته في دفقات ومقاطع أو قصائد قصيرة متتابعة.

#### تهيدة النثر

كذلك يلفتنا أن معظم قصائد الديوان من قصيدة النثرة, وقابل منها انتمى الوزن وللموسيق النظفة، ويبدو أن القصائد الدوزنة قصائد فديمة نسبها حاول أن يتمم جمع الديوان بماء أوسي لهسته قصائد سيئة ولكنها قلقة ضمن وحدة الديوان كمل يتتمع يجموعه إلى قصيدة النديوان كمل يتتم متوعة.

وتأخذ هبذه القصيدة عند العنائي شكل القصيدة الحرة التي تمتمد علي التقسيم السطري، بمعنى أنها شديدة الشبه بقصيدة التفعيلة من ناحية توزيع سطورها ولكنها تمتاز عنها بغياب الإيقاع المنظم، وهذا الشكل في أصله الغربي هو ما يعرف بالشعر الحر أي الحر من ألوزن ولكنه مشابه لشعر التفعيلة «الموزون، من ناحية التقسيم والتوزيع في شكل الأسطر. هذا هو الشكل الغالب عند زياد وهو أيضا شكل غلب على كثير من نماذج قصيدة النثر العربية أو ما وقع تحث هذه التسمية بالرغم من أنه نوع من سوء الفهم لقصيدة التثر في أصولها الفرنسية الأولى. الشكل الفرعي الآخر في هذه الجموعة ببدو شكلا تجريبيا يقترب منه الشاعر بهدوء ودون مبالغة، ونعنى الكتابة بصورة الفقرة وليس السطر، وقد جرب العنائي هذا الشكل في بضمة قصائد لكنه بدا قلقا إزاءه ريماً خوها من غلبة النثر على الشعر، وخشية من فجاجة الاستقبال لشعر مكتوب بالنثر، هذا الشكل نتوقع أنه سيتومسع في المرحلة اللاحقة من تجرية العنائي خصوصا مع تقدمه على طبيعة تعبيرية جديدة تتناسب مع هذه النثرية، وتؤيد المضي مع قصيدة النثر الفقرة (نظام التفقير)،

القصيدة اليومية والواتعية: سن يعرف تجرية المنانى يتفق معى أن لقصيدته بالأغة خاصة في البحث عن المعنى، فقد انتبه إلى أن التجريب في القصيدة العربية متجه إلى الشكل متى حدود الإرضاق وكأن الشعر شكل محض يتطور بألعاب شكلية معزولة عن ممناها. زياد تميز بالتركيز على تطوير رؤيته وتعبيره..أو تطوير المنى الذي يمكن لقصيدة أن تقوله، وحاول أن ينجاوز الطريقة المقيمة للقصيدة الشعاراتية التى نعرفها، لصالح قصيدة جديدة تجرب في الاجتراء على معان ومضامين كثيرا ما تجنبتها القصيدة المحلية والعربية، وإذا كان المحتوى التفاصيلي واليومي ليس جديدا فإن ما عند زياد شيء مختلف عن مألوف قصيدة النثر بنسختها التصويرية أو التفاصيلية، لا يجد الشاعر مشكلة فی مواجهة موضوعات کبری غابت عن القصيدة المربية، من محتوى اجتماع ل أو متصل بالسدوك والثقافة الجماعية. وهو غالبا ما يتناول مثل هذه المحاور بلغة نقدية أو هجائية تتقصد مماندة الواقع واللعب على تتاقضاته وأزماته، الشعر عند زياد يمكن أن يواجه اي شيء صفيرا أو كبيرا، ومن هذه الناحية تضمن ديوانه قصائد كاليرة دات طبيمة واقعية اجتماعية وسياسية وثقافية متعددة: الحرية والكبت سياسة وجنسا وسلوك حياة، جريمة الشرف، تمرد العامل على واقعه .. نقد السلطة والحياة الحزبية، العائلة الشرقية، التطور المشوء للمدينة وما تخبثه من تتاقضات....مثل هذه القضايا ليست شائعة ضمن قصيدة النثر، خصوصا في شكلها الغالب الذي أوغل هي التعقيد التصويري فصارت الصورة بالا معنى نظرا للتعقيد البالغ هيه وليس بالنظر إلى عمقها

يجترئ العناني على المحتوى اليومي والاجتماعي وعلى المائي الكبرى يسخر منها ويهجوها بطريقته الحادة، يذهب إلى مادة دسمة من المحذوف أو السكوت عنه، ويفضح المستور والمخبأ لتأخذ القصيدة صورة من صور التحريض الإيجابي لإعادة مواحهة الواقع وتأمله ونقده وتفكيك آليات الاستبداد والقمع وأنظمة السلوك البدوي المختبئ خلف مظهر خادع للمدينة.وهذا المنحى الذي نشير إلى تميز المناني في تناوله أحد خيارات إنقاذ هصيدة النثر من انفجارها التصويري المسريالي، الواقعية إذن بروح النقد والمحاكاة السأخرة مقابل «السريلة» هي مقترح جمالي تقدمه قصائد هذا الشاعر المثالق.

أو فلسفتها

وإذا كانت هذه المادة ذات الطبيعة الواقعية تعيد الشعر مجددا إلى وظائف غائبة، فإنها تستلزم مهارة نادرة في شعرنتها، إنها مادة نثرية فيها تركيز موضوعي وفيها شخصيات واقعية أو متخيلة وهي بتعبير ما مفتوحة على السرديات الأجتماعية الكبرى، وريما تريط هذه المسألة باللظهر السردي التزايد والواضح في هذا الديوان:

إنه مظهر يتوضح بوجود الشخصية ذأت المحتوى المسالح للسرد وللشعر سواء أكانت شخصية فنية تخييلية كما في قصائد: إسماعيل، عبدو في الصف الأول، عبد الرحمن.. وما يشبهها، وهناك نوع ثان تتولد السردية فيه من شخصيات معروظة شعراء وأصدقاء كاتب عنهم زياد كتابة مباشرة وليس مجرد إهداء عن بعد، كما سمى القصائد بأسمائهم. وانتقى من شخصىاتهم ما يروق له وما يلتقي مع طريقته في الثقاط العنصر الشعري ذي الطبيمة الواقعية، أما السرديات الكبرى فمن أمثلتها: قصيدة الطاغية، وقصيدة شرف شرقي وقصيدة شمص قليلة التى يحمل الديوان اسمهاء وهي تمثيل أمين ساخر لسردية العروبة الماصرة من فالال شحصية نمطية للمواطن المربي المتارجح بين أحلام مأمولة وواقع ممب بالهزيمة والقمع وغياب الحريات وهساد الأحزاب يمكن القول بأن قصيدة العنانى

بصيفتها الأخيرة المطورة قصيدة نثر مضادة أو مناهضة إلى حد كبير للنماذج المسائدة لهذه القصيدة وهس بطبيمة الحال مناهضة لأنفاس قصيدة التفعيلة وخصوصا القصيدة الصوتية كما يسميها زياد، وإذا كان العناني ينتقد المظهر المبوتي فليس معنى ذلك رفض الإيقاع وإنما نفهم من ذلك بحثه عن المنصر الفاثب في ظل هيمنة الرئين الإيقاعي، ونعنى العنصر الدلالي أو الرؤيوي، عنصر الممنى إذا شئنا استخدام الكلمة الأوضح، مع هيملة الصنوت يشحب المنى ومع الميل إلى الصمت يتوسع التأمل ويتممق المفنى وتتمنع الرؤية، بعض ما حاوله زياد هى شمسه القليلة وهي أعمال سابقة له يكَّاد يقترب من هـذا التوصيف: كيف يمكن التجريب بالمعنى؟؟ وهي حال امثلك الشاعر جرأة على خرق المعنى السائد أفلا يؤثر هذا الاختراق على الشكل الشمري؟؟ بمعنى أن اختراق الأشكال نتيجة وليَّس مقدمة كما أنه ثيس غاية بذائها وإنما هو تحول لازم عن انقلاب المانى والدلالات وتحولاتها . ورغم أن العنائي أتقن الصيدة التفعيلة وأتشن موسيشاها وهى عمله الجديد بعض الدلائل من مراحل سابقة فإنه يظل حذرا من مدى التصويت، أي من إغراءات الموسيقى وانسيابها على حساب كثافة المني، أما نقطة التوازن عنده فتتمثل بيمناطة في الاهتمام بالمفي، ولذلك نشدد على أن التجريب في هذه التجرية دلالي أولا ثم شكلي ثانيا، وهذه ميزة في نظرناً وليست إهمالا للشكل الشعرى كما قد يتبادر لمباد الشكل وهواة آلمابه الفارغة، تشتبك قصيدة المنانى مع اللعظة

الراهنة، فهي ابنة زمنها وليست ابنة الذاكرة وهذء ميزة أخرى فيها، تمنحها قدرا عاليا من الحيوية والمقدرة على التفاعل مع المتلقى، ولكن راهنيتها لا تعنى توافقها منَّع ما تُطرحه أو تتحدث عنه: إنها من هذه الناحية قصيدة نقدية تهجو

واقمها وتسخر منه وتكشف عن مفارقاته ولا تحاول أن تجمله بل تسمى إلى فضحه وإحراجه، وهذا يمني أنها ليست قصيدة عاظة أو مهادنة وريما هذا ما يؤدي بها إلى احتمالات الثفي والاستبعاد، إنها بهذا المنى لا تصلح لتكون درسا للتلاميذ كي يتعلموا منه مكارم الأخلاق؟؟، إنها قصيدة مخرية بمعتى من المعانى وسط عالم ممتلئ بالتواطؤ والكذب التربوي والسلوكي والثقافي، إنها تفسد على التواطئين خطتهم وتعيد التحديق في الواقع لتهجوه وتكشف أكاذبيه، إنها قصيدة تسبح ضد التيار ولذلك ستكون بصنا منفيا إلى حين مثل كل التصوص المؤسسة والمثمردة الشي لا تقبل التواملة مع الواقع المماب أصالًا بالخراب، ومع ذلك فكثير من «الصونيين» بمكته أن يفازل الواقع ويتواطأ مع لعبته. إذا كان هناك لعبة ما يتقن بعض الشمراء قواعدها، فإن مهمة قصيدة زياد إفساد ثلك القواعد وخلخلتها مع قليل من التجارب الميزة من هذا النوع. غادرت قصيدة زياد حياء الشرق وقوأعد الأدب المائلي لتقيم في منازل التمرد وتكسب حرارة الشعر وحيوية المواجهة فيه. إنها قصيدة مقاومة للواقع الآسن المتريّ، وهي تمرف كيف تقبض على المفارقات المسكوت

عنها هنا وهناك لتقيم بها معمارا شعريا حديدا لافتاء في جانب آخر من هذه المجموعة يمكن ملاحظة أطياف السيرة الذائية الواقعية، أى أنها مغايرة للطريقة الذاتية الغنائية السائدة أو المكرسة، يذكر الشاعر اسمه مسراحة وينادي:

مقادًا یا زیاد بقيت عرياتك ناقصة لا بلاد هي بلادك ولا صلاة هي ممايدك ولأنوم ولاحياة فد تقترحها وأنت الحالم الدائم

يا صاحب النممة المالحة تميش وباي عين سنتظر إلى الدنيا وقد خسرت

کل شيءء هذا مقطع من قصيدة سيرية تحمل عنوان: عربات ناقصة، وهي على طولها تَأْخُذُ بِمِبِداً التقسيم المقطعي من خلال إشارة النجمة × × بين مقطع وآحـر، تتميز القصيدة بتلك البساطة ألظاهرية ن التعبير ولكنها بساطة محملة بالمني المُكثف، مراجعة للحياة الشخصية تتحول شمريا إلى محاكمة لحياة الكاثن الإنساني الوحيد الماثد إلى أمه أخيرا في صورة انتناء رحمى يفتش عن موثل ومخباً. تجرية زياد أثناني بالرغم مما حققته من تميز فإنها لم تنصف بعد، والسنوات القادمة ربما تتكفل أو تسمح لها أن تأخذ موقعها المتقدم هي مسيرة القصيدة العربية الجديدة،

\* كاتب وأكادمي من الأردن



# النقد المسرية في البزائر سؤال في المكون

أ- نقر . مسرح . صهافيُّ إن الحديث عن النقد المسرحي الصحفي في الجزائر حديث ثلاثي المضامين بمكوناته ( نقد - مسرح - صحافة)، وبمعطياته العرفية، والوظيفية، ولعل الرابط بينها هو الاشتراك في هذه المطيات، فتكاد تجتمع حول حقل دلالي واحد هو الذيوع والانتشار والإخبار والإيصال بين طرفين؛ مرسل ومتلق، وقد يكون الشارق الوحيد بينها هو الطريقة والوسيلة والأداة، أما الهدف فهو الوصول بالمتلقى إلى درجة من الوعي والنضج والشعور بالمتعة والتسلية.

> إن النقد والمسرح والصحافة أشكال تعبيرية إخبارية تعتمد على الماينة والملاحظة والشرح والتفسير والتعليل لتولد إحساسا بالجمال عند المتلقى. إنها قراءة واعية للواقع بأنماط تعبيرية متخصيصة؛ تولد لدى المتلقي معرفة بالعمل موضوع الحديث وإحساسا بالمثعة والجمال والبلدة الغنية، ويقع السؤال عن العلاقة الاسنادية المشكلة لهذا المثوان، ويبدو أننا تولى أهمية كبرى للنقد ولهذا ذكرناه أولا؛ لأن الإبداع يرتقى ويحلق بعيدا إن رافقه نقد يكشف عن خصوصيته الجمالية والفنية، ويهتم مقدراته التعبيرية وهو نوع من الممارسة الإبداعية لا تقل أهمية عن المسرح الذي قد يوجد قبل وحود النقد من خلال ثلك المارسات الطقوسية للإنسان ال وعى وجوده على هذه الأرض، وأراد أن يعبر عن هذا الوجود بطريقة فنية تمتم



النفس وتغذى البروح وتطوع الجمند، وتمد المتضرج بمعرفة لم يكن يدركها قبل استقباله للعرض، وإذا ما قبلنا بهذه الثنائية ونقد/ مسرحه فإننا نضيف عنصرا ثالثا لهذه العلاقة الاسنادية المؤسسة لموضوع النقد المسرحي الصحفي، ويقوم هذا «الصحفي» بدور أساس فهو بمثابة الرجل الثالثة التي تنبث البناء وتجعل قواعده متينة وأكثر صلابة، وتحفظ له توازنه واشزانه. ويشترك هذا العنصر مع سابقيه في أنه يعطى للنقد والسرح فضاء آخر أرحب وأوسع حيث يضيف إلى المتلقين جمهورا آخر من القراء يحسن القراءة والكتابة بلغة المعرض والنقد ، خاصة وأن المروض المسرحية الجزائرية كانت- في أغلبها - باللهجة أو بالمامية بينما كان النقد والتفطية الصحفية عبر الجرائد باللغة العربية أو باللغة الفرنسية هي مقالات نقدية أو تقارير صحفية أو أخبار إعلامية.

إن المقال النقدى يهدف إلى: « عرض وتفسير وتحليل وتقويم الإنتاج الأدبي والفنى والعلمي، وذلك من أجل توعية القارئ بأهمية الإنتاج ومساعدته على اختيار ما يقرأه أو يشاهده أو يسمعه من هذا الكم الهاثل من الإنتاج الأدبي والفني والعلمي الذي ينفق كل يوم سواء على المستوى المحلى أو الدولي، (١)

و اهم الية ضي هذا المجال هي القراءة التي هى بمثابة الرابط لذلك الثالوث (نقد- مسرح-صحافة) فالنقد قراءة والمسرح شراءة والصحافة قسراءة من جهة، ومن جهة أخرى فالنقد كتابة، والمسرح كتابة، والصنحافة كتابة، وهكدا نجد أنفسنا أمام حقل إجراثى معرهى يدهعنا إلى التمساؤل عن اهم مستوی نباشر به هذا البحثة وما النطلق الفتي والجمالي المذي نعتمده هاهنا؟ وما المرجعية التي نعول عليها هي أي مسمى لتأسيس نقد مسرحي مبحفي في الجيزائير؟ وهل المدونة التى أمامنا هي قراءة لتلك المروض السرحية؟ أو أنها كتابة

أخرى لهداء العروض وعنها؟ أو أنها شراءة من أجلها أو من أجل الجمهور؟ أو أنها كتابة بهذه المروض ولها؟ أو أنها كتابة للجمهور؟ أو من أجل الجمهور؟ أو أنها تختص بنوع من الشراء شنوفين بهذا الشمير الفني لوعي بالذات وبالواقح وبالمحيط.

و نعر», إذ تقامل مع هذا النوع من النوع من البريداع بممورتها مسرح ونقد) في المسحف الجزائرية، فإننا تشامل عن الجزائرية، فإننا تشامل عن موقعها الأول نشرة إخبارية متحدة في مملة بالأول نشرة إخبارية المتحدة في منها بوصفها وليقة تقنية فنمت قرادات متوعة في الطرح عن للك المحروض المسارحة المقدمة هنا المهرجانات المسارحة الجزائرية، وفي ومناك في المسارح الجزائرية، وفي والإهبيمة والدولية، منها والإهبيمة والدولية، منها والإهبيمة والدولية، منها والإهبيمة والدولية منها والإهبيمة والدولية منها الإسلام على الإهبيمة والدولية منها والإهبيمة والدولية المنارحة المنارحة المنارعة والرهبيمة والدولية المنارعة المنارعة والرهبيمة والدولية المنارعة المنارعة المنارعة المنارعة المنارعة المنارعة المنارعة المنارعة المنارعة الدولية المنارعة المنار

رصدت الصحف لنا ذلك التطور الفني والجمالي للمسرح الجزائري، وكشفت لنا عن تحولات المجتمع الجزائري من خلال تغطيتها لتلك المروض، التي واكبت تلك التحولات؛ ومن ثم يمكن تصنيف هذه الملاقة بين المسرح والنقد والصحافة فی اطار زمنی تاریخی تطوری منذ الاستشلال إلى الآن، فتحضر الثورة التحريرية ويحضر ذلك المد المرجعي لجزائر التاريخ، ويحضر الاستقلال، ويكون التسيير الذاتى للمؤسسات، وتحصل الثورات الثلاث (الاقتصادية، الزراعية، الثقافية)، ويصبح الطب المجانى وديمقراطية التعليم والاشتراكية والأرض لن يخدمها قيما جمالية تعنى بها النصوص المسرحية، ويكشف عنها النقد وتهتم الصبحافة بها، وكل ينادى بخسرورة أن يلتزم الضن والأدب بهذء

وحكم الأيديولوجي في هذه الإنبيولوجي في هذه الدنرة الإنفية كل مصارسة إيداعها سواء كانت مسرحا أو نقدا أو مصطاقة، المصطنق المسروف على كل خطاب، خاصة وأن الترجه كان المشروفية هيث على كل خطاب، خاصة وأن الترجه كان الإنازة فوجد أدوات إجرائية خاصة وأن الترجه كان المترافق فوجد أنتجة المنازعة بينها القند المسرحي في يه ركان الالتزام في القند المسرحي في الصحف الوجنائية خاصة الوجنائية خاصة المسرحية في الصحف الوجنائية خاصة المسحف البناعية المسحف البناعية المسحف المسرحية في الصحف الوجنائية خاصة المسحف الوجنائية خاصة المسحف الوجنائية خاصة المسحف الوجنائية المسحف المسحف

المقال النقدي يهدف الى عرض وتفسير وتصليل وتقويم الإنتاج الأدبي والفني لتوعية الشارئ بأهميته

شيا خاصا يمبر عن مضامين اوبندها مذا البواقع الجديد؛ وكمان من هذه النضامين التوسعة الإنتاجية وما يعتريها من مصداع طبيتي بين ارساب المعلم والمعال وكانت المترجة التعالق الأرض ومن يقدمها، والتي هذا الوضع مصرحا فريط وكتابة تقدية فريرية تبد استغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

ويبدو أن هذه القيمة الجمالية جملت التنطية المسحفية لا تعنى بالشعدون، المسرحي بالقدر الذي تعنى بالشعدون، الماسية والاستمام، بل أن أكثر الدروش المسلم كانت تكتب بلغة ويكدة أهري إلى العامية منها إلى الفصحي، وكانت المسرحي والتعويل على النص الشعبي مشد الأدبية تعوض باحتمالية الدرض من شعر وأمثال وحكم، ومرووث شعيع على النموم. والتعويل على النص الشعبي على النموم. والتعويل على التعويل على على النموم. والتعويل على التعويل على القدرة الإيجائية لهذا المدووث بعصولته الدلالية المنعدة.

٢-الصمافي الناقد/ الناقد الصماني:

إن شائية مصحافي / ناقدة، شائية تحكم التقد المسرحي في الجزائر: إلا التقد المسرحي في الجزائر: إلا المام مؤال مصير عن العلاقة الرابطة بين عضمري عنه الشائية، ومل أن كل مصطافي مهم بالمسرح مو ناقد مسرحي مو بالضرورة أو ميلان كل ناقد مسرحي مو بالضرورة أم يمكن كل ناقد مسرحي مو بالضرورة محافرية عموف التجرية الجزائرية في مجال المصطافة والمسرح الجزائرية في مجال المصطافة والمسرح بين رجال المصحافة والمسرح فكل بين رجال المصحافة والمسرح فكل يون على الكفة وتحروط في إيصال يون على الكفة وتحروط في إيصال يون على الكفة وتحروط في يصال يون وعلى المسافة والمسرح فكل يون على الكفة وتحروط في يصال يون وعلى المسافة والمسرح فكل يون وعلى المسافة ويصال ويصال المسطونة والمسرح فكل يون وعلى المسافة ويصال المسطونة والمسرح فكل يون وعلى المسافة ويصال ويصال المسطونة ويصال

في هذا الوجود؛ فاستقاد المحداقي من السرح بوصفه موضوا إعلاميا وفيراء السرح بمن المعداقي من واستقد المسرحي من المعدادا في في المسلمية المعلومة وعنصرا الموضوعة المعلوفة من طلب المرض دولية واضحة انطلاقا من طلب المتمارات المعدفية إخبر، تقرير، مقال) التمايات العمدفية إخبر، تقرير، مقال) حول هذا العرض أو ذلك.

ومن ثم فقد كانت هذه الكتابات بمنزلة إرهاصات أولية لنقد واعد، إنها تلك اللبنة الأسباس لصبرح الدراسيات اللاحقة حول المسرح الجزائري، وكانت بذلك المهاد النذي انطلق منه النقد المسرحي في الجنزائير، بل أكثر من هذا فقد شكلت هذه التغطيات الرحم الذي نشأ فيه هذا النقد، ولا نعجب إن وجدنا أن النقاد المسرحيين في الجزائر كانبوا فبي الأصل صحافيين تمرسوا على الكتابة الصحفية المدرحية باللغة العربية وباللغة الفرنسية، واستطاعوا أن يقدموا قراءات مميزة لتلك العروض المسرحية التي قدمت هذا وهناك. إن أقلاما، من أمثال أحمد شنيقي، وبوعلام رمضانی، وبوزیان بن عاشور، ومحمد كالي وغيرهم كثير، استطاعت أن تكون متمرسة بالكتابة، التي أصبحت مرجعية أبة كتابة نقدية حول المسرح الجزائري. وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا سكتت أقلام أخرى ولم تستطع مواكبة الإنتاج السرحي؟ لم يستمر هؤلاء النقاد لأنهم لم يرغبوا هي ذلك ولم يكونوا مؤهلين فنيا وجماليا في الأساس تلقيام بهذا السعور؛ أمنا النيس توفر لديهم هذا الإحساس المرهف بهذا الفن، وتوفر لنيهم المؤهل المرقى والعلمى وحب المسرح، فقد تمكنوا من تطوير الأداة النقدية عندهم. « والواقع أن التعامل مع العمل الفنى يتطلب الإلمام بتاريخ الفن وبنظريات النقد والتذوق الفني وبعلم الجمال، وذلك أن النقد القائم على المرفة المسبقة بعناصر مختلفة يتكون منها العمل الفنى تساعد على فحص خصائص العمل، وتمكن الناقد من أن يصدر أحكاما مستثيرة عن العمل الفني الذي هو بصدد الحديث عنه، بدل ردود أهمال سريعة، والناقد الجيد هو ذلك الذي يستطيع أن يساعد المتلقين على فهم الأفضل للعمل الضني: (٢) ولعل هذا ما يعلل ضعف بعض الكتابات حول السرح في الصحف؛ فأصحابها لم يكونوا في الأصل مؤمنين برسالة

المسرح، في حين أن الذين ذكرنا من قبلً استطاعوا أن يقدموا لنا مصنفات مهمة في المسرح الجزائري.

كانت نغة التغطيات للعروض السرحية ئفة رافية، في حين كانت النصوص المسرحية تكتب بلغة عامية ودارجة، ويقودنا هذا التوجه إلى الحديث عن قضية مهمة تتعلق بالمسرح الجزائري وهي أزمة النص وأزمة الابتكار والإبداع. فهل يعيش المسرح الجزائري أزمة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل هي أزمة إبداع أم هي أزمة نقد؟ تؤكد الكثير من المقابلات التي أجريت مع مسرحيين غياب نقد مسرحي منحقي متخصص في الجزائر، ويرى هؤلاء أن كل ما كتب في الصحف والجرائد لا يرقى إلى مستوى النقد وما هو في الواقع إلا انطباعات أولية وتعليقات منطعية لا تؤسس نقدا يتناول العملية الإبداعية المسرحية في عمقها التعبيري، إنها كتابات تمنى بالقشور فهي لا تسمن ولا تغنى من جوع.

إن من أهم المعنفات في مجال الصحافة والمسرح في الجزائر هو كتاب «الصحافة والمسرح، دراسة هي التفطية الإعلامية للعرض المسرحىء لتغلوف بوكروح من طبع المؤسسة الوطنية تلفنون المطبعية، الجزائر٢٠٠٢. اشتمل الكتاب على دراسة مهمة للموضوع المالج وتتبع دقيق للمناوين الصحفية هى تغطياتها الإعلامية للعروض المسرحية، جاء هي الوجه الخلفي للغلاف ما يلي: • نظرا لتزايد اهتمام الجمهور بالإقبال على الأعمال الفنية، فقد اهتمت الصحف بتخصيص أركان للنشاط الفنى، وتحليل الأعمال الفنية وتقويمها سواء من خلال المعايير والأسس الأكاديمية، أو من خلال التفطية الإعلامية، التي تستهدف إرشاد جمهور المتلقين وتوجيههم في اتخاذ قبرارات الانتقاء والتمرض للأعمال الفنية؛ ذلك أن مخاطبة الشاهد من الأمور الحساسة التي يجب الإعداد نها بهدف تزويده بوسائل المعرفة والثقافة الفنية لإدراك القيم الجمالية لمختلف الأشكال الفنية التي تـزداد تطورا مع تطور الزمن، تهتم هذه الدراسة بالتغطية الإعلامية لنشاط المسرح الوطني الجزائري، وذلك انطلاقا من الدور الذي تقوم به الصحافة بوصفها تعكس الرسالة المرحية وبوصفها أيضا عاملا فعالا في تتشيط الحركة المعرجية».

إن مؤلف الكتاب رجل ممارس للمسرح وأكاديمى مشتغل بالممرح وعليه، وكان أحد المديرين للمسرح الوطنى همكته ذلك من الاطلاع على خباياً المسرح الجزائري مما جعل هذا الكتاب من أهم مصادر الكتابة حول المسرح الجزائري وحول المسرح والصحافة، وهو معين لا ينضب من المعارف؛ لأن المؤلف قدّم نقدا توثيقيا مهما للتغطيات الإعلامية المسرح في الجرائد اليومية.

٢- النقد المسرحي الأكاديمي.

تراود الهاحثُ في المسرح الجزائري مجموعة من الأسئلة التي تبحث في جوهر التجربة المسرحية الجزائرية، ويجد هذا الدارس نفسه مشدودا إلى متتالية من السؤال عن علاقة النقد المسرحى في الجزائر بالدراسات الأكاديمية والبحوث الجامعية؟ ثم ألم يكن هذا التوجه- في بدايته- نوعاً من الترف العلمى؟ ولماذا نشأ السرح في الجزائر بتجارب فردية بدءا بباشطرزي ومسرورا بولد عبد الرحمن كاكي ووصبولا إلى عبد القادر علولة وزيان شريف عياد .. و آخرين؟ ارتبط هذا الوجود بالخشبة ولم يقتحم المسرح صبرح الجامعة إلا في السنوات الأخيبرة من الضرن العشرين وانتظر طويالا، ولولا بعض الجهود الفردية الجريئة، التي أخذت على عاتقها دراسة المسرح الجزائري وتتبع تطوره الناريخي والاهتمام باتجاهاته وبرجاله، لما أمكن وجود بحوث أكاديمية الآن تهتم بالتجرية السرحية الجزائرية.

ويشتكي المبدعون كثيرا من غياب

النقد المسرحي على عمومه، وغياب يشتكي المبدعون كثيرأمنغياب النقد السرحى عبلنى عنمومته وغيابالنقد الأكاديمي على وجه الخصوص

النقد الأكاديمي على وجه الخصوص، بل كانت هناك قطيعة بين الظرهين فالتزم المسرحي بركحه، وانزوى الأكاديمي في صرحه وكل طرف يشمر بضرورة التوجه نحو الثاني،

إن افتتاح معهد «برج الكيفان للفتون السرحية، كان الحدث الهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة ويحثاء وأصيح المسرح ليس ممارسة على الخشبة وإنما أصبح علما ومعرفة وممارسة.

وكان الحدث الأبرز هو افتتاح قسم «النقد والأدب التمثيلي» بجامعة وهران بعد مطارحات عديدة استقر أن يفتح بهذا الامسم، وهو تركيب لقوي هي حد ذاته مشكلة إذ إن القائمين على التعليم لم يجدوا مبررا لفتح قسم للمسرح بمعهد اللغة العربية وآدابها، فتحايلوا بهذا الأختيار، وأصبح في المتداول والدارج نعت هذا القسم بقسم المسرجو فى المعاملات الرسمية فهو قسم النقد والأدب التمثيلي ولم تعد مشكلة التسمية مطروحة. ولما عرفت الجامعة الهيكلة الأخيرة بنظام الكليات أنشأت كلية الآداب واثلغات والفنون، وانضوى هذا التخصيص تحت اسم قسم الفنون الدرامية وحلّ الإشكال.

وعلى الرغم من هذا كله يبقى السؤال اللذا لم تعرف الجزائر صرحا خاصا بالمسرح أو التمثيل على غبرار بعض البلدان المربية كمصر بمعهدها المريق «المعهد العالي للتمثيل» وسورية كذلك بالمعهد العالى للتمثيل، والذي بدأت الدراما العربية السورية تجنى ثماره؟.

أليس معيرا أن تمتد التجرية المسرحية في الجزائر إلى العشرينات من القرن الماضي ولا تجد لها طريقا إلى الجاممة الجزائرية إلا في وقت متأخر؟ ولا يكلف الأكاديمي نفسه عناء البحث في هذه التجربة الميزة إلا عبر جهود فردية دفعتها مجموعة من الحوافز لاختيار المسرح الجزائري موضوعا للبحث والدراسة، وخاصة عند طلاب الدراسات العليا الجزائريين في الخارج من أمثال رشيد بوشمير ونصر الدين صبيان وأحمد جكاني...هي الثمانينات من القرن الناضي.

وواجهت الدراسات الأكاديمية المهتمة بالمسرح الجزائري مشكلة في بداية

الأمر تتناق بالسافة التي كانت تفصل بين مؤلاء التي لم ياتفوا منها شيئا التي لم ياتفوا منها شيئا ألف توجهم هذا بمنزلة المعلى المتملكم توج من الإعجاب الدهشة والحيرة للميدي والخوف من أوش لا يحرفون تضاريسما. ولما احتاج هذا الفريق ولما احتاج هذا الفرية المناجئين إلى اكثر من البخاري الكار عالم المناجئين إلى اكثر من البخارية المكارية والمناجئين الي الكثر من البخارية السجاعة.

ورحلة الألف ميل تبدأ بغطوة إلى عالم المسرح المبزائري الذي كان في اغنبه مسرحيات شفوية تدون، وكم كان الممل مضنيا. فتم الاتصال برجال المسرح كولد عبد الرمين كاكي ومصطفى

الرحمن عامي ومعضمين كاثب وغيرهم كثير، وجمعت تلك الأعمال والمروض والنصوص التي كان بعضها هي حال مزرية، ووظفت رواية الأخبار والرحلات والجمع والتدوين والنسرة أذهات لعد أشعة للصوما. الدر المددة

في حال مزرية، ووظفت رواية الأخبار والبرحلات والجمع والتدرين الل المدونة أدوات إجرائية للوصول إلى المدونة المسرحية الجزائرية، وواجهت الرعيل الأول من الأكاديمين معويات جمة في إنجاز عملهم فهم يؤمسهم ويؤمسلون للمسرح الجزائري.

ثان القيم التاريشي مغضلاً هي هذه الدراسات وكم كان ملاقها ومساعت للبلحثون الذين كان ملاقها ومساعت للبلحثون الذين كان ملهم تتبية هذه السحوية هي مقية ونمية طولية للمحركة المسرحية هي الجزائر، ثم هليوت للمحركة المسرحية هي الجزائر، ثم هليوت التقدية الذينية وحن مصادر دراسات اكانوبيمية استفادت كليرا من المسرحي واستطاعت أن تقل البحث المسرحي واستطاعت أن تقل البحث علمية ومعرفية ومنهجة لدى القائمين بتراة هذا المسرح.

#### ٤- المسرح الجزائري والتجريب

تذهب دراسات كثيرة إلى أن المسرح الحسزاشري قائم على التجريب منذ أن وجد، وهذا ما مكّنه من التجد والتطور، مما سهل عملية تصنيف هذا



الفن بحسب هذه التجارب إلى مراحل زمنية متعاقبة ومتداخلة في الوقت نفسه (٣)

ولمل أول مرحلة هي مرحلة ما يعد يزرة جورج إليض إلى الاستقلال، حيث جرّب الجزائريون المسرح وهموا إلى تشكيل ممرح كلاسيكي، وأنشأت القرق المسرحية كعميه الأداب والشغل العربي التي قمت ثلاث مسرحيات خلال أربع مشؤات، توقالت التجارب المسرحية. هنا وهناك، ساعية إلى تعمين المعارسة إلمسرحية ليمسيح التجريب المسرحية الكسرحية ليمسيح التجريب المسرحية الكر شعبة التي تعمين المعارسة اكثر شعبة .

وكلما تعطات تجربة أو رقيقت ظهرت تجربة أخرية أما مستقيدة مما سيقها مناعها إلي استشار عناصر شية رونهايف أشكال تعبيرية جديد تناسب للرحلة الزنيفة، تعبيرية جديدة تناسب للرحلة الزنيفة، لتأكيد الثمائية الفيدية القصيع من المستمر، وأسهم هذا الفجوية اللغوي في إصنفاء وأسهم هذا الفجوية بلغي في إصنفاء تمرير الخطاب الرغوبة ويقة.

وظهرت تجريبة أخرى مع المسرح الشعبي الذي يستثمر الموروث الشعبي والأشكال الاعتقالية، وأصبحت المروض تقدم بالمامية كتجرية دعىالاوء الذي وظّف مجحاء في المدينة واستعمل لفة شعبية مبسطة، وضمًن النم بعض

الأغنيات المناخرة، واستخدم المواقف الهزلية، واعتمد على لـوازم مشهدية كالديكور والملابس.

وكانت تجرية فسنطيني مميزة خاصة في مصرحيتيه «بوعقلين، جنون بويرمة» الثبتين تدرضنا للسالة السياسية في الجزائر، وقد وظّف المشاهد الهزاية كما اعتبى بالتقاليد الشمبية، ولم يكتف بهذا بل جرّب عن طريق ترجمة بعض المسرحيات العالية،

وكان هناك توجه آخر شجع السرح الكتوب بالمصحى وجما إليه خاصة أن الكتوب بالمصحى وجما إليه خاصة أن اللكتوب بالمصاحبة هالف محمد الملمات الملكات والمية مسرحية «بالال بن رياح» سنة ١٢/١٢ ويبمد أحمد توفيق المدني بسرحية حنيل/١٤٠١ ويبد الرحمن الجيالان، يسمرحية «الوادن»

وأسس أحمد رضا حوجو فرقة المزهر القنسطيني عام! ١٩٤٨، ومصد الطاهر فضلاء فرقة د هواة المسرح العربي» واستمر التجريب في العيد الاستعماري وشهبت أعسالا معيزة كذلك التي كتبها كاتب ياسين منها الجثة المطوقة وغيرها.

واسا بعد الاستقبال فقد عوضا الجزائر بجارب عديدة وافقت السيرة المسلمات المسيرة بناء الجزائر، وتكلفت السلطات المشية بهذه القطاع الحييج واولته عناية بعسب ما تشميه الطروف، وتفتح رجال المسرح الجزائري على القفافات الغربية في إطار البحث عن هيئة إهذا المسرح عن طبيق إنتاج تجرية جزائرية تستفيد من الشقافي والمتشبد وتوافف المؤورث الشقافي وتستفيد معتلية المناتجة والمتشبد وتوافف المؤورث التصابحة والشعبية.

وجذبت المروض إليها جمهورا يرتاد الجمهور المرتاد المسارح، وتكونت لدى هذا الجمهور المتلقي مكان منتجا حقيقيا، وظهر المتلوب التيام على المرتاض المامة عندات المسارحة ومالات الدون العامة خشبات المسارحة المناف والمسحف والمجالات مساحجة هي الجزائر وأمدها بالمكير عمدت المختلف المحركة هي الجزائر وأمدها بالمكير جمناتها للمناف المسارحة هي الجزائر وأمدها بالمكير جمناتها لشمر وتواصل، وعوضا المسرح جمناتها لشمر وتواصل، وورضا المسرح جمناتها المستمر وتواصل، وعرضا المسرح جمناتها المسرح وتواصل، وورضا المسرح وحرضا المسرح



الجزائري إخفاقات وخيبة أمل، وعرف أيضا الكثير من النجاحات فنالت الكثير من العروض الجزائرية المراكز الأولى هي المرجانات التي كانت تعقد في الخارج،

وقدمت المسارح الجهوية في الجزائر خدمة كبيرة للمسرح وأمدته بطاقة حية عبر عبروض مسرحية جيدة؛ ونذكر هاهنا على سبيل الثال لا الحصر مسارح وهبران وسيدي بلعباس وبائنة وعنابة وقسنطينة، وأسهمت مدينة مستغائم بالشيء الكثير بما قدمه عميد المسرح الجزائري ولد عبد الرحمن كاكي من مسرحيات، وبتلك الإضافة النوعية الثى قدمها مهرجان مسرح الهواة الذي يعقد مرة كل سنة وما زال متواصلا إلى

إن التجريب سمة مميزة للمسرح الجزائري، وهو أن يقوم بتجربة ويؤسس لها حتى يخوض في تجربة أخرى في شكل احترافى مميز فيتفتح المسرح على آهاق رحبة بتوظيف الكلمة الدالة والحركة المناصبة واختيار التعبير الجسيدي المناسب للمضمون الفكري للنص السرحي بقدرة علي تقمص الدور والعيش معه هي توافق تام يقنع الجمهور الحاضر للعرض،

سنركز على يعض الأعمال التى عرف أصحابها المسرح الجزائري في التدرج وهي الدراسات العلياء ومن هذه الرسائل «التجريب في المسرح الجزائري» بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ضمن مشروع المسرح الجنزائس من إعداد الطائب زويرة عياد وبإشراف الأستاذ الدكتور محمد بشير بويجرة وبمساعدة الدكتورة فرقاني جازية للسنة الجامعية .Y . . £ /Y . . Y

جاء البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول، اهتمت المقدمة بتقديم تصور عام للبحث بالوقوف عند التجريب في المسرح في الوطن العربي الذي حددته مع نهاية الخمسينات ونهاية الستينات من القرن الماضي لما توفر لها ما يدفعها إلى ممارسة التجريب في الكتابة والإنتاج والإخراج وهي الوسائل التقنية بفعل الاحتكاك بالتجارب الغربية لتفادى التكرار والتقليد، ومسّ التجريب حتى القوالب المسرحية العربية خاصة بعد تخرج مجموعة من المخرجين العرب من معاهد التمثيل المتخصصة في مصر

وسورية ولبنان وتونس والجزائر وغيرها من البلدان. وعد التجريب في المسرح شورة في المضامين والأساليب وفي المجالات التقنية من سينوغرافيا وإضاءة وديكور بما في ذلك حتى المثل والنص.

لا يتطق الأمر بقلة هذه الدراسات أو عدمها في المكتبة بل هو متعلق بمدى فعالية النقد المصرحي في الجزائر، ومدى تتبع هذا النقد للعروض المسرحية والتجارب التي تمارس هنا وهناك. وأن يتجاوز هذا النقد تلك الانطباعات الأولية، التي يقيدها في تفطية صحفية أو عرض بانورامي، ليصل إلى قراءة مميزة يتجدد النص معهاء ولو أن هذا البحث جمل من تلك الدواهم السمي وراء فعالية في قراءة التجريب في المسرح الجزائري، لأمكن له أن يلامس جوهر المشكل لتأخر النقد السرحي عن مجاراة المروض، وأمكن وجود أكثر من ناقد متخصص في هذا الجال الحيوي.

وما يؤكد هذا الزعم أن هذا الباحث لم يستطع الخروج عن ما سطره الدارسون السابقون من تأريخ للمسرح الذي ليس هو مسار التجريب بالضرورة: لأن الحديث عن التجريب قد يسقط الكثير من المروض التي لم تستطع تجاوز التكرار والتقليد، ولم ترسم لنفسها خطا فنيا خاصا بها، ومن ثم ليس بالضرورة أن نسير في مسار تاريخي وننتبع كل ما قدم من عروض في المسرح الجزائري على أنها تجريب، إلا إذا كنا نقصد به كل ممارسة مسرحية أو عرض يعتمد على نص وممثلين وديكور . يجب أن يتوهر في كل هذا تلك الرؤية الفنية التي تنظر إلى التجريب أنه توجه فكري وفنى يؤطر هذه الفعالية في الإبداع، وما يؤكد هذا الزعم أيضا أن الباحث في هذا الجانب من البحث بقى أسير تلك البحوث التى سبقته وبالأخص دراسة الميد ميراث الموسومة به أدب السرحية العربية هي الجزائر- نشأته وتطوره في حين يغيب عن مكتبة البحث بعض السراسات الأكاديمية التي نوقشت في سورية لجزائريين كدراسة نصر الدين صبيان حول اتجاهات المسرح المربي في الجزائر التي كانت من أولى البحوث التي صنفت السرح الجزائرى وفق اتجاهات مراعية في ذلك التقسيم المرحلي الذي اعتمده مؤرخو الأدب الجزائري اعتمادا على المراحل التاريخية لنشأة المجتمع

الجزائري الحديث: ما قبل الاستقلال، ما بعد الاستقلال، فترة العشريات: السبمينيات، الثمانيات، التسعينيات، ثم ما بعد الألفين،

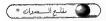
إن المتتبع للدراسات حول المسرح الجزائري يعتار لتشابهها إلى درجة التكرار، ولعل مرد ذلك إلى اعتمادها المسادر والمراجع نفسها، ويحتار أيضا لغلبة المنهج التاريخي ظي أغلب هذه المعالجات حتى وإن اختلفت المواضيع وزاوية الرؤية، ويرجع هذا إلى أن أغلب الباحثين ظلوا أسيرى تلك المعارف والمقدمات والنتاثج المتوصل إليها. إن متابعة استقراثية لتلك البحوث الخاصة بالسرح الجزائري تؤكد هذا الزعم، وقلما نجد دراسة استطاعت أن تتجاوز ما أنجز قبلها من دراسات بل أكثر من ذلك قد تلحظ نوعا من التأثر غير المبرر يما سبق، أو قد يوهمنا الدارس بأنه أتى بما لم يستطعه الأواثل ثم إن فتشت في ما قدم وجدته قد كرر من حيث لا

يستهوي موضوع الهوية في المسرح الباحث ويجمله الشفل الشاغل لكاكي، وهذا موضوع مهم وشيق، ولكن قد يكون التجريب لغاية فنية ليؤدي المسرح رسالته من دون الحديث عن مسألة الهوية التي قد تتجلى في مظاهر شتى، فهل كان كاكي يمارس التجريب للوصول إلى مسرح جزائري في الهوية، أو أنه كان يقوم بذلك للوصول بالمسرح إلى تعبيرية أخرى تزيد في قدرته على الانتشار وكسب جمهور عريض؟ آزعم أن كاكي كان يبحث عن خصوصية فنية تجمل الجمهور يقبل على المرض الذي يقدم فرجة واحتفالا ومتعة ويحمل رسالة إنسانية.

#### \* كاتب من الجزائر

(١) فازوق أبو زيد، في الكتأبة الصحبية.١٧، القاهرة دار بلأمون للطباعة والتشر ١٩٨١

(٢) الصحافة وللسرح:٧٢ (٣) انظر اتجاهات المسرح المربي في الجزائر، تصر الدين صببان، مخطوط ماحستير، كلية الأده حامعة دمشق و أدب المسر حية، العيد ميرهڅ، محطوط ماحستير ، حامعه الفاهر ة ١٩٨٨



### دير ورمّ . . السيرة السريّة للتبشير!!

حد الصحراء..

وعلى العميف المحاذي للرمل، ينثر الروائي محمد رفيع قراءته للمكان والناس هناك، في فريدًا سمها دير ورق صارت هي البطل الفعلي لعمله الروائي الأول، بعد أن كنا عرفاناه باحثا مقرقياً في المعلومات القديمة، وقد كتب عن عمان ثلاثة كتب تحت عنوان «ذاكرة المينة»، طربط المكان بحثياً، لكنه هنا في رواية دوير ورق، ولزر له إبداعياً.

محمد رفيع في روايته هذه يعيد ربع خارطة المؤاقع والأمكنة مرجعا اياها إلى سيرقها الاولى، مشرّحا كيارنتها التي ابتدات بها، حيث أن لكل مكان قصته الخاصعة به والمخاصة بم المخاصة بم المخلوبة مضويا باسباب تسميته، وتداعيات التغيرات التي طرات عليه حتى استقر على اسمه الأخيرية. مكانت هذه المها الروائي في تفسيره لسرده قصة الدير والتلال والرجوم والأودية والغابات بالمن والقرى.

وهو أيضا بكشف أرواقا غير منشورة من سيرة التبشير الديني، السرية، ابان نهاية الحقية العثمانية في المنطقة المربية، وهو يعانيها بوعي، ويرفية مدركة تكل أبعادها، حيث أنه يحللها على السنة شخوصه، منتصرا في النهاية اللي قناهة راسجان ان هذا الشرق ويحب فيه أمراق القاليد ووزايطها هي مختلفة في نواميسها وتجلياتها عن ذاك الغرب الذي انطقت منه تلك الحركات التيشيرية. وقد أستطاعا الروائي أن يوصل هذه الفكرة من خلال التطور التلقائي تشخصيات الرواية، ويما وقد أستطاع الروائي بهدو الحكاية، وونذلك فإنه تكني من التركيز على أنه يوجب في هدت يتوافق مع المغل الدرامي لسرا الحكاية، وونذلك فإنه تكني من خلاقات الدين والطوائف، وفيها، في الارض التي ولواقاً في من خلاقات الدين والطوائف، وفيها، في محديدة ولواقق أعمق من بدرو الجهل والتخلف التي اراد الغرب أن يصورها، ويهزئها، في محدولة للسورة المباب بطائهم التيضيرية انتناك

ان التروائي هنا يقرأ ويحدثاً ، ويرحد القاضيع بعضها ببعض، ليعيد نسيج سير قباللا، وتواريخ امكنة عايشتم وعايشوها وتقيرت، كما النهم ايضا تقيروا معها، وفي ذات السياق يشير إلى مدى انمكاس شبكة العلاقات الدولية ، وإنصالح السياسية، والتحريات النيئية، على هذه البغمة من الشرق ، وما الحصن والسلط وعنجرة الاجزءا وبعوذجا يدلل على ما كان يحدث في حواضر وامكنة اخرى في العالم لقورم،

ولا بدعند قراءة رواية مثل رواية ددير ورق لحمد رفيع من التأمل بعمق لتلك الحالة، ولجنور استخدام الدين والتشخير المتخدام الدين والتشخير المتفاقة التي شهايشها، الدين والتشفير المتفاقة التي شهايشها، الدين التي مناسبة التاليمة التي في طباتها ذات السياقات التدييمة التي ولم المتفاقة التي من التدييمة التي من التحليمة التي مناسبة التي من التحليمة التي مناسبة التي التحليم التي التي التعلق التي مناسبة التي مناسبة التي التعلق التي التعلق التي التعلق التي التعلق التي التعلق التلاملية على هذه التحليم والتأخير التعلق التي التعلق التي التعلق التي التعلق التي التعلق التي التعلق التي التعلق التع

## الشاعرة بِمانة بداد . الكتابة عند ابتمال الدرية

علي من الفواتر \*

أور شك ان تغرية الشاعرة جمائة حداد نقلك خصوصية استثنائية في النهاب بهيدا نعو توهبتات كتابة (الجسدي) في النص والدلالة، فضلا النهاب بهيدا نعو توهبتات كتابة (الجسدي) في النص والدلالة، فضلا تقترن عادة باشكالية نصط كتابة الجسدي ذائه.. ليس لالها تؤيد في الفشاء الانثوي اغواءات باهية على تقذية ما هو مسكوت عنه في الذات افضاء الانثوي اغواءات باهية على تقذية ما هو مسكوت عنه في الذات افي تقاريخ النص من خطبات التوسامة والقارفة في التحرر من خطباتها التوسامة والقارفة في التحرر والرهابية لا لأن الجسد، الالثوي في تاريخ تدويننا هو مقابل اشكالوي

لكل تداريخ السنابوات، وبهذا تكون الكتابة عند جمانة هي معاولة في كتابة احتمال مضاد لهذا التدوين، وربما هي لعظة تصاور ولعظة الحياز للحرية..

لذ أنها تجد في منامرتها الشموية نوعا من الانفتاح ملى كيمياء الجمد بوسنه نصا توليديا، مثما هو فضاء تتشكل عند بياضه الكلير من الطقوس والبذاري والهجرات وذلك عبرمحاولة استحضار مراتية وعبها الاستشالي في صناعة الرمز والرؤيا والشحنات اللغوية التكويدة في الجمعد والفكرة والمقدس تجوس جمانة حداد عبر مقدة الذاهرة

فى عوالم خبيثة بحثا عن قوة الخمب والحرية والانوثة فى فيزياء الجسد الانشوي، تقشرح له طقوسا ونداءات واخطاء نبيلة، وتحمل من اجل طقوسها تلك روحا باسلة تفترض كتابة هذه الفيزياء الشعرية، ليس بوصفها كتابة ذاتوية خالصة، أو محاولة في تدوين خطاب الطبيعة، قدر ما تجعل كتابتها / مغامرتها وعدأ وسعيأ باتجاه نوع متمال من الاخصاب الروحي / الشعرى الذي تكتمل عنده شؤونها / متعتها، وربما تجعل لعبتها في هذه الكتابة نصا شعريا قيد التمرد أو قيد القلق النبيل! انوثتها في الكتابة / المفامرة مزيج من اللذة والاشتمال وكل ما يجعل الداخل الانثوى ضاجا بالاصوات والنداءات والتعاصيل المتوهجة، ووعيها المميق بهذه الانوثة هو خلاصة روح لجوجة استمارت اشتعالاتها من تاريخ نساء متوهجات واستثنائيات. وريما اصبح هو مسبارها الداخلي في اكتشاف الاشياء وتلمس روحها (الجوانية) المتمردة / النافرة وجوهرها في الانوثة/ القلق/ اللذة المريبة، مثلما جملت هذه الكتابة بمثابة موقفها من الخسارج / الطبيعة / الرجل/ اللغة دون مواربة.

تمنى جمانة حداد بعلاقاتها البصرية داخل النص بنوع من الحرفة التشكيلية، تتجز له نظاما تعييريا وتصويريا يختلف فيه الحسي والاليروسي، وكان كتابتها تلك تشبه تهيئة الجمعد لطقص لدوي او ما توحي به عبر تتبع عميق لانثيالات المسد شي ندائه واستحضارات

وتدفقه وتوحشه، والتي هي مقابل ايحائى لخطاب تطهيري هو جوهر خطاب ذاتها / انوثتها، خطابها الحدولي/ الاعتراضي فى لحظة ذروتها الجسدانية. نصها المنتوح ينكشف بطاقته التفجيرية على عوالم وتفاصيل فيها المشتهى والمباح والمكشوف والشغول بلعبة صناعة الاشباع / الاعتراف ازاء اثم ما اتستميره من اشكائية اسطورة الخطيثة القديمة، لكنه هنا تتراكب فيه التدلالية ليكون هو المحمول التعبيري/ الصوتي مع التشكيل التصويري بما يبدو قريبا الى صياغة الخرق / لحظة النوبان/ التي تجد في اللغة الحلمية (لعبا اكثر اغواء) كما تقول، و اكثر اثارة في التعاطى مع كتابة نص الجسد وخلق عرفانية موازية



لقرائته.

جمانة حداد تمارس في هذه الكتابة احتواء داخليا لصوتها الانثوى الذى يبرهن على قوته وتصريحه من خلال استمارة فناع (المرأة الاسطورية والمرأة اليومية) التي تعى حريتها وخطيئتها وكانها جوهر ثمردها وجموحها أو سرها الانطولوجي، اذ تمثل هذه المرأة كاثنها الأثير الذي يصارس لعبته في التبادل المدهش بين الجسد واللذة وبين الجسد والحرية وبين الجسد واللفة في اقصاها. وهى تستجيب لندائها الداخلي بوحا وئذة واحتواء وتمردا وغضبا، وتجعل من شعريتها هي الشفرة السرية التي تحمل هذا التوهج والقوة واللعنة، وقد وجدت هي الانثي (ليليت) تلك الروح الباسلة واللجوجة والقلقة لكي تستعير جسدها وصوتها فى صياغة معادلة يسع طرفاها للحلول والاستنفار والاحتجاج والبوح، ولعل قصائد في مجموعة (عودة ليليت) كانت تتليس هذه النذات الخالصة/ الذات القوية/ الخالقة التي تنحاز اليها، الى مشروعها هي الأنوثة، ألى لعبتها هي مبناعة التمرد على (الخطيئة والنقصان) اذ تمثل فيها (المرأة الغابة) و(حارسة البثر وملتقى الأضداد)، وهذا التوظيف لا يستعير البنية الاسطورية المجردة قدر ما يجعلها قوة سرية دافقة بالحياة/ الخصب، لها القدرة على الخراب مثلما لها القدرة على المراودة والاغواء والاهتراس، تتألق هيها روح الأنوثة لتكون هى ذاتها الخالقة وهى خطاب تحققها وهبي الصانعة الماهرة لشروط لذتها الخالصة و(الفائنة) من أسر عقال الوهم والوطأة والاحساس ب(الكلوستروفوبيا).

ان قصائد (صدوة ليليمن) ثمالا شرطا مركبا للتحدود اللغة وتصاغي شرط مركبا للتحدود اللغة وتصاغي التقد وتصاغي التقد وتصاغي المنتج بعض هذه القصائد وكانها كتابة في المنتج المنتج عنها من من تمالك القاعا داخليا له فوق أن يكون متماهما مع سهولة الجسد والخلول والقناء، وهذا ما يجمع والكشعة على المنتجء والكشعة في الكيمياء، حيث المام لمبة في الكيمياء، حيث المام المبة في الكيمياء، حيث المام المبة في الكيمياء، حيث المام المبة في الكيمياء، وهذا ما ويتباعا كتابة والكنونة المنتجة في الكيمياء، حيث المبتباء كان التراك المنتجة من الكيمياء، حيث المبتباء كان التراك المتجهة وكونية المنتجة الكيمياء، حيث المبتباء الكيمياء، حيث المبتباء كان التراك المتجهة وكونية المبتباء الكيمياء، حيث المبتباء الكيمياء، حيث الكيمياء، حيث المبتباء الكيمياء، حيث المبتباء الكيمياء، حيث المبتباء الكيمياء ا

. ان هذه القصائد في اطار هذه القراءة موجودة في اطار نفسي تعويضي وتحت مؤثر هو اقرب الى النزوع المازوشي

تعنى الشاعرة بعد القاتها البصرية داخل النصينوعمن الحرفة التشكيلية تنجز له نطاقاً تعبيرياً وتصويرياً

النذى يجعل اللنة توحشا ومبراضا وتخريبا، ليكون تمثلا ذاتويا يؤنسن لذته بمستوى الصدمة التي تقابل الشهوة. ولا يمكن اخراجها بعيدا عن دائرة (الدات النافرة المتوحدة) التي تجد في النموذج (الليليتي) تعويضا عاليا، لذا هي تستحضره كشأن خالص من شؤونها في النص وفي النداء، وكذلك في استحضار اللذة عبر تواليات لفوية /صورية هي اشبه بتحريك الكمون في الباطن الاستيهامي لكيمياء الجسد الاشكالي عبر مقاربة حريته ووحدته ووحشته ونداءاته الداخلية، وهذا ما يجمله امام فضاء من الشفرات التي تواجه عوالله وتفاصيله واستراره ومناجمه العميقة، والتي لم يقف ازامها نسيج لغوي أو بنية اسلوبية او استعارية حتى وان كانت على تتميق عال. ان قصائدها تحوز على لذة المريد كما يقول الصوفيون، وتنداح في نوع من النشوة الضاجة بالاصوات وقوة المناصر التي تجمل اللذة الصائنة هي احتمال الخلق وصيرورة الوجود،

انوثتها كانت في البدء، لذا جاء بوحها احتجاجيا، وقد انحازت الى جوهر ذاتها مقابل ارتكابها كل الخطايا الأرضية. انحازت الى حريثها في تكون صوثا وحضورا وجسدا يملك خصوصية في اللذة الضاجة والالتحام المدوىء مقابل تخليها عن اوهام السكون واللذة الصامتة، لتؤكد نوعها وفرادتها وارتواءهاء مثلما تمثل جنتها بر(المنفى) مقابل ان تصنع لها غابة لها سحر التوغل ومعجزة ما يصنعه الجسد من جنات ارضية في لذاته وافتراساته وجنوحه الدائب للقيض على الفكرة والمعنى، أنها تضع جسدها أمام كيمياء الضردوس، وتصنع عبر اوهامه تيها ومقاما للهجرة مثلما تصنع عبره بيتا لا يفضى الى نافذة او نافذة لا تقضى الا الى وهمها!

دانا فيليت آية النقاح. كيتين الكتب وإن لم تعراوني، اللذة الفائلة الزوجة الماقة اكتمال الشبق الذي يصنع العمار المفقد كتمال البخير، كل المظهم، فيمسعي نافذة على الجنون، كل من يسمعني يستحق الفتل وكل من لا يسمعني يشتله تبكيت ندمه.

انا قمر الداخل التيه بوصلتي ومقامي الهجرة

ليس من ساع يقرع بابي ليس من بيت يضضي الى نافذاتي ليس من نسافسدة الا وهسم نسافدة.»

لا يخيل إلى ان توظيف اسطورة ليليت الانتوية هو نوع من التباهي في استخدام التقنية الاسطورية التى تجعل بنيتها امام ممطى البحث عن مقابل وظائفي/ ثيمي يتمم مشروعه بالقراءة والتعريف والكشف عما تحوزه هذه الاسطورة من انزياحات في تفسير أصل الخلق واصل الخطيئة والتمرف على اصل الحرية، قدر ما كان هذا التوظيف شمريا اضفت عليه الشاعرة وضج وعيها وتمردها. وأجد ان استخدام النص المنتوح كتقنية اسلوبية قد منح هذا الانزياح في بلية الاسطورة ذاتها فاعلية اخرى في قدرة (الشمرى) على أن يكون تعويضا عن الاستطوري والثيمي، وأن يكون تعبيرا عن قوة وشراهة الجسدي، مثلما اراد ان يجترح له عوالم يستعضر من خلالها ما يؤنسن روح المغامرة عبر تداخل البنيات والأصوات وتمددها، بوصفها أصواتاً خالقة للرؤيا الاولى مثلما هي خالقة للانثى الأولى، اذ ينزاح النص الجديد تحت كثافة التوالي التصويري الحاذق الى باطنة شمرية تتجاوز ماهو تعبيرى استدلالي في النص الاسطوري الى ما هو ايهامي ومتعوي، بما يجعلنا امام تشكلات متوالية لا يمكن السيطرة عليها، انها باختصار تكتب تحت هاجس طاغ لهذيان اللذة.

> داجمعني فالمطلوب واحد تمال في سيول عينيك اجمعني مسمر قممك في هاويتي احضر تقاطيمك على ذاكرة راجتي

. وتنشُق النمرة الكامنة عند مسقط الكتفين،

إنه إيشاع متوتر مشحون بنوع من (سايكولوجيا البوح) بكل اعترافها سري) هي نص آخر هي انسنة الوصول

والوصال، وربما هي اشبه بمن(يتجه

الى جزيرة الكنز) كما يقول الناقد عهد

وحشرحتها، وذات الشاعرة الانثوية لا تتفصل عن هذا الطقس التعبيري، اذ هي المجس الخفي الذي يلامس ويكشف عما هي سرية النص من توهجات تجعله عند اقمى احتماله الانساني المنسجم مع خصوصيات البوح والاعتراف والتطهير خارج ايهامات النص المرآوي الذي يفقد صدقيته عند اى نوبة عاتية للحرية التى تتكشف عليها الشاعرة بامتياز.

ان قصائد ليليت تدعونا الى وعي التمرد، الى وعى الـذات العاطلة عن الوهم والخطيئة، الى قوة الشعر في ان يصطنع مبلاذا للتزاوج الكينوني بين الذوات المرهانية التي تتشد اللذة والذوبان في سكرتها، وعن اصلها غير المشذب بالاكاذيب، وتدعونا عبر جرأتها الى مراجعة ما كرسته اللغة اليومية من مفاهيم هي اشبه بالتهم والاحكام والقنانة التي تشرعن موت الاخر الانثوى في لذنتا، أذ هي لذة الخارج والسلطة والهتاف والخداع.

أما في قصائد (دعوة الى عشاء سري / يدان الى الهاوية/ لم ارتكب ما يكفى)، مجموعات الشاعرة السابقة، ضجد هناك أيضا نموذج المرأة المخرية الناهرة التي تبعث عن زمنها الشخصي لتمارس فيه طقوسها الخاصة والحميمة دون مراقبة او تلصص او أوهام، فهي تيدأ بالجملة الفعلية الذي يمتزج هيه الامر بالنداء لتصنع جملة ناقصة لكنها تكثمل باستحضار تواليات تعويضية تأخذ من (كس) كالازمة، بنية صوتية لا حدود لها. هذه البنية تشبه بنية اللذة ذاتها، واظن ان جمانة حداد هي اكثر الشمراء المرب اهتماما بالتفاصيل الدقيقة للذرة الجسدانية المحتشدة بالاستعارات الحسية التي تسميها الشاعرة دلعيا مع اللغة، أذ تقول: «هذا اللعب القائم على الأغواء المتبادل بيني وبين العربية، هو جزء لا يتجزأ من كياني الشعري. انه من الثوابت، نعم، لكنه لا يأتي عفويا، اعني انه لا يولد منحوتا من تلقاء ذاته، بل اشتغله. واشتغله لاني اتقصده واتقصده لاني راغبة فيه وارغب فيه لانه متمة اجنيها من الكتابة وتجنيها هي منيء.

وفي قصائد (دعوة الى عشاء سرى) و(يدان الى الهاوية) ثمة ما يجعلنا امام دعوة غرائبية وعوالم استيهامية لرجل ما، هو ما يمثل المضور والاكتمال والاشباع. الدعوة وحدها نص في (التقصان) لانها نداء تجريدي ومجزوء، لكن (عشاء

فاضل، نفتها الهاذية غبر المحايدة تكشف عن جريان ما (يولد نهر بيني وبيتك فتفيض كل الانهار) هو ذاته ايقاعها النفسي، هندستها اللازمة والانيقة في دعوتها لحضور الآخر الذي تريد ان تعيه وتكرر ممه الاندهاع والاكتمال دون فتور، وهذا ما يجعلها اكثر انتماء لانوثتها في المعنى والحضور واللذة واستحضار كل ما يجعل هذه اللعبة تملك شروطها، اذ توظف دالة النداء الامري(ضمني) مقابل اشارة تعويضية عالية وعميقة تمثل دلالة مضادة لـ (النقصان)، تبدأ من استهلال الجملة ب(كي) لتكون حركة الفعل (خسرت) و(ذهبت) و(اهدرت). رغم استباقها باداة شرما غير جازمة، دافعا لاستحضار جملة فعلية مقاملة لها شرط الجزم (تزودني) (اكون) (ازداد) كدلالة نفسية تفسر فعل الاندفاع الذي يفقد جزءه اللاشرطي من مقاطع قصيدة (الثان)، وكأنه يوحي لنا بتزواج اللغة/ النص مع الجمعد وتحولهما الى نص مفتوح قابل للسيولة والتشكل هي عشرات الرموز بدءا من الفعل (ضمني) ألى أستحضار توالى الفعل بإظللنا اثنين ماطلين عن القدر)، أي ان الشاعرة هنا تنتج نسقا لبروح الانشى الباحثة عن لا نهاثية لذتها حيث تكرر وجودها الخالد عبر استحضار توالى فعل اللذة. وأحسب ان حركية الفعل في جماتها الشعرية هي الدالة الفاعلة على قوة هذه الشمرية اولا وكذلك هي الشيفرة البلاغية الحاملة لوعي انوثتها في الحرية وانسنة علاقتها مع الأخير عبر الاختيار بوصفه اقصى درجات الحرية كما يقول الوجوديون:

وتعال نصنع قمرا جديدا يهرع الينا من التافذة

#### فنمريه من فضة الخجل وتلبسه دغشة المساء وسيولة الشبقء

ان هذا الوعي الوجودي الذي تؤنسنه الشاعرة ليس وعيا سلبيا ازاء لذتها المصنوعة عبر الكيمياء الايروسية، قدر ما هو انزياح متعال نحو الوعي العميق والخالص بالذات، تلك انذات الحافظة لنوعها والمتدفعة للدفاع عنه، أذ يمنح هذا الوعي لغتها وطقوسها لتكون امام نزوع نحو التحقق في الاشباع الرمزي عبر شيفرات الجسد، اذ يصير هذا الجسد هو الوقت والارض والغيمة والاسلحة

وريما يصير الآخر ذاته. وبهذا التحقق تجعل من لحظتها الايروسية تلك لحظة خالدة لانها تؤرخ للجسد / الدات هي كثافة وجوده وحريته وسيولته وتماهيات خلقه/ اخصابه، ان الشاعرة هذا تضع انثاها /نوعها امام خلاصها اذ تقترح الانثى غير المدنسة بالوهم والاحتواء، الانثى التي لا تريد خداع الرجل، تريد شراكته عبر الاكتفاء بحريتها ولنتهاء تكسوه بطقوسها، لانها لا تحلم ان تكون شهيدة كما البطلات في موروث الرومانس قدر ما تحلم ان تكون هي الموجة التي تكرر انكسارها عند الحجر دون فتور .

قصائد(بدان الى الهاوية) تجعل ذاتها الانسية القلقة امام لعبة وجودية تتقابل فيها الانوثة ازاء الحرية والجسد ازاء الحضور الأشباعي، اذ تستعير عبر هذه الثنائية الأخر كمجاز مفتوح فى استحضار النات المقابلة لتركيب سأيكولوجيا الاتصال والاكتمال، وهذا الاتصال يجعلها تقف كثيرا امام خطاب انوثتها عبر التواهر على حيازة دلالية جازمة تتجلى من خالال نسيج لفوي يجعل فعل الشرط ازاء جوابه بواسطة أداة النهى التي تعمل كاداة للجزم الموازي لفعل الأغسواء، في قصيدة (وصاياً) تأخذ ال(لا) الناهية الاستهلالية طابعا اكثر اثارة مما استخدمه انسي الحاج في استخدام هذه الـ(لا) في (كلمات) اذ يقول: (لا تعتبريها تدنيسا لجسدك، بل خذيها كمسارة، لاتكوني شهيدة بل مكتشفة) لكنها وضعت هذه الشرطية في صياغة اكثر حدّه واكثر تحريضا على فعل اللذة واستجلاب الآخر: الا تبخل على اعصار اهده شجرة

لا تفر من نسر انزل مثله

لا تهمل عصفورا كن صياده

لا تشهر غلمتك عوق هاوية اغمدهاء

ان ما تصنعه الشاعرة في خطاب انوثتها المتعالي ليس غائيا فني الاشارة ألى الظاهرة الايروسية التى تجعلها وكأنها اشيه بالمرآة العاكسة لرغباتها وقلقها، وانما هي (في تقديري) انحياز لوعي اشكالي للانوثة ولكيمياء هذه الانوثة في الحرية وعند طقس الاخر، اذ هي تصطنع لها مجسات حسية خالقة وخلافية فهي توظف البنيات اللغوية كمؤونة لصناعة طقسها في استحضار اللذة وهي التعويض الصوتي عبر الاشاري،

اللذين بشترطان صناعة ايقونة الجسد كايحاء لشرط التعبد والتبادل والاحتواءا مقابل الفم الذى يمارس عطالتها ازاء لعية المراودة والاشتراس والتوحش (الشبق الذي يخترق ذاته ليصنع ذاته) كما تقول الشاعرة، انها قصائد في (الهذبان الحركي) حيث صفات الجسد وتجلياته ( العشبة / جبالي/ جسرا/ تفاحة / ثمرة ناضجة / شجرة بشهوة انوثتها / نجمة) تصير اشارات مقابل قوة هذا الجسد في استقصاء حريته التي تحمله نحو احتمال السعر والدهشة والانكشاف على رؤيا هي بمنزلة الصدمة والبرهان: (ليل واحد يكفي الأكون امرأة). هذا التوحد بين المرأة وذاتها وانكشافها وحريتها في ان

يكون نصها الانثوي الجسداني نصا موازيا لشعريتها، هو جوهر خطابها الشعري الذي تتجاوز به وهم الاخر شي افتراسه وفي صناعته، أي انها تصنع عيره فردوسها:

> دلي چسد لا أعرفه قد يكون حبة رمل أو سمكة حمراء او ثۇلۇة شى محارة لكئى سأكتشف طعمه في شفتين ستحرقان ولسان سياخذ

وحمم لها صوت ولوج الجنة،

وفي قصيدة (دعوة الى عشاء سرى) تستعير النموذج الشهرزادي الحسى النذي لا يقف عند حندود طقسه الحكواتي الاستلابي وانما تستعضر طقسا تعويضيا فيه لـذة الاحتواء، والنداء و(ضجيج الشهوة)، وكأن البنية السكولوجية لشهريار تفقده خطابه في المثيولوجيا وتضمه امام نوية من الانوثة العاتية التي تتكشف له عبر لغة توصيفية مغرقة في تفاصيلها تبدأ من وصف الماشقة التي (لا يفتك بها الانتظار) وصولا الى (الماشقة متأهبة ولا تريد ان تتنظر) وهنده المساهة ما بين فعل الانتظار وعدمه يمثل زمنا شخصيا مزاجيا استحضاريا للشاعرة الثى تضع ذاتها اسام الاخر القلق وتضع حريتها



امام احتوائه وتضع خطابها امام نوع

من التناص الجسدي حيث يتسع للعركة واللون والمعنى وكأنه يسيح ليستعيد نداء الأنثى كاملا بنوع من الانشداد الصوفى (الماشقة اليك ولن يتعبها السير) (العاشقة لك، فيك، اليك). الاخر في هذا التناص الجسدي هو الحكاية وهو الصائع لأشاراتها واكتمالها وفوضاها الشهية عبر استحضاره، وهو النموذج المضاد الذي يجعل من نصه المنتوح، نصا في احتمال الوصال ومحاولة في احتمال الحضور دون توريات والخروج عن سرية الدعوة الى فضائحية الحرية والانكشاف على وجوده نذة وقوة ونداء، واجتراح طقوس تضع النص امام تمدده وكأنه يماثل النذات الانثوية لشهرزاد المضاد التي تعي وتكشف وتبطل مضعول الانتظار في داخل الرجل/ شهريار، لانها تقفز هى عينيه وتخضب وحنتها هي استحضار ما يجمل النياب حضورا والجعمد ضردوسنا والنضراغ انتظارأ لاحتمال العاشقة. أن هذه القصيدة رغم استباقها لقصائد جديدة عند الشاعرة هي مجاميمها التالية، الا انها تكشف عن لحظتها الباسلة في التماطي مع الشمري والانشوي شي داب جعلها تتشدم نحو حريتها دون خيانات او اكاذيب باهظة: والماشقة لا يفتك بها الانتظار، لا تقدر ان تخاف، وان كانت تجهل بقية الحكاية.

فالحكاية انت، والبقية حتما ستأتى، هي تحزن لاتك لم تقفز من عينيها بعد، لم

تَقَرَلَ هِي يَدِيهِا، لَم تَدِهَشُكَ شُعُوبِها. هِي تحزن من اجلك، لانك لا تعلم كم سوف يكون لك قمر على ثفرها، وذهب على خدها، وامرأة جديدة هي كل ركن من

ان الشاعرة جمانة حداد تؤسس لصوتها الشعرى خصوصية غير متداولة في شعريتنا العربية، فهي تتحاز لحريتها اولا والشروعها الشعري في أن تكون هذه الحرية خطابا وطقسا ثانيا وتنحاز لأنوثتها ثالثا بوصفها الجوهر المنكشف على الاخر والطبيعة والموروث والعاثلة والمقدس، تملك جرأة في تمرية لفتها من أوهام التداول باتجاه لفة خالصة تتمثل ذاتها بكل عريها وصحوها وروحها الغابية مثلما تمثل وعيها بالآخر الذي تتعدد من أجله وتستعير لوصاله واكتماله وأشباعه مثيولوجيا الارقام، اذ هي روح لسبع نساء يعشن في جسدها يحزنُ الرقية واللغات وروح الغابة وملل المرآة والمرأة المطوقة. انها تكتب نص انحيازها لانوثتها وذاتها، تشمل له وهيه قناديلها، تكشف عن موقفها وحدوسها، تصارس لذة غريبة في التمريف بكل تفاصيل حيازة الانثى ليومياتها ورعشاتها وانتظارها وقلقها ولا اشباعها وتدفق روحها وسيولتها ازاء فعل اللذة في ذاتها او عبر استسخمار الأخسر، وكأنها تقول لقا انا خلاصة جسدي وحريتي، انا انثايا ءاحضن غضبى

اصلبه على خصري اغذی به ناری

تسيل من جلدي على الارض دعوة للاستسلام لكنى لا استسلم،

ان ما قدمته جمانة حداد في مغامرتها الشعرية يمكس وعيا اشكاليا في تنامى نصها الشعرى عبر استخدام تقنيات متراكبة ومتقاربة للصوت / بنية النداء والامتحضار وللصورة / بنية التشكيل في التداخل ما بين البنيات لا يفترض بنية ايقاعية ثالثة، لأن هذه البنية ستكون حاضرة من خلال البناء الهندمس الذي اعتمدته الشاعرة كتشكيل داخلي للبنية الشعرية العامة عبر توتر جملتها الشعرية ونظامها الحسى الهارمونى الذي جعلنا امام قصيدة جسدية تمارس التظاهر والنداء والاحتجاج دونما مسكوت عنه،

انها حمة كتابة عند احتمال الحرية.

ali\_fwaaz@yahoo

## تأمّلات بنت المارة

أممد النطيب \*

رسمة في أول محرمة بعض شهيتها في ذاكرة القاموس في ذاكرة القاموس هي أعاد ساهند مراتبي حين أعود إلى ذاتبي بعد ضياع النرجس بوري السوس عربة السوس

(2) قال لها الولدُ المُبني للمجهول: سيدتي

بيتُك تَّحت سِتائره ريخُ وأنا مشغولٌ بالواجبِ نحو اخيكِ قالت :

قالت : لا تقفز فوق السّور فإنّ أنت لباك سيفتح ببابا لجهدّمَ قال أنت قرات المحرّ الرابض فيه قالت ذات صباح درّبغي ....هذا ما أعنيه !! (3)

في بيت الجارة قيثانُّ حنَّ إليه الوترُّ الليئيُّ فَاسَنَّ مَعَدُّ فَي المراةِ ، وما حَمَّلَتُهُ إلى نار الحيرةِ في بيت الجارةِ في بيتِ الجارةِ تم تغاضي

عن أوّل إيقاع لينيُّ كان يسمّى في عصر الفوضى كان يسمّى في عصر الفوضى في بيت الجارة في التابوت في التابوت الأم العطشي الأم العطشي قالت للجار المنيًّا للمجهول:

حلَّفْتُكَ بِالعطفِ الْمعطوفِ، على

أن لا تقرأ ما يكتب

لم يحمل سُكُرُ حيرتها

من أسرار البنت

مَحْمَلُ جِدُ

لم المح في الليل أبي، إلا مرتبكاً 
حيران (6) [6) 
ألحبر ون الحرّ الطاعن 
فسلكتُ طريقاً لا يعرفها إلا 
العارف 
في أوّل مرتبة 
القارف الله المحتب 
القارف وقبل النحوت، 
لكن المحرث لدولً الماضي 
في بيت القاضي 
في بيت القاضي

هل يكتبُ سيرة جارته

طفل خائف

إِذْ نَفَشَّ الغَنْمُ الأسودُ في الحارةِ فوق سرير البخت (5) في الحارة بيتان

بيث الجارة يوم زفافِ الموتِ على ميئة إنسان شُرعتُ كلُّ ستائره للنسيان إذ ذُهب الأهلُ إلى غابة صمت

وأنا إذ كنتُ أنافحُ عن طهر أحيها

- - - - - - • • طماعتر أردسي





## التاريخ العربي وعقك المؤرخ



لَّهُ مِنْ كُتَبِ التَّالِيخُ أَنْ رَجِلًا عَرِيناً مَن يَتِي أَسَدِ الغَيْنِ يَنْسَدِونَ إِلَى قَبِيلَةَ قَرِيشَ قَدَ تَمَبِ إِلَى قَيْصِرُ لَقَبِيلًا \* الْمُوسِّلُ وَالْمُنِيدُ وَالْمُعَلَّاءَ تَخْوِيلًا بِالْأَرْادُ وَالْمُنِيدُ وَالْمُعَلِّانَ تَخْوِيلًا بِاللَّمِينَ وَالْمُعَلِّانَ تَخْوِيلًا بِاللَّمِينَ وَالْمَالِي وَكُنَّ مِا يَجْتَهُا فَعَ عَدْمِ مَدْوَةً جَرِيشُهَا عَلَى مَخْرِعاتُها عَلَى مَكْرِعاتُها لِللَّمِينَ وَالْمُعِلِّالِ الصَّرَاءُ الْجَلَّالُ فَيَا مَنْ مَا اللَّمِينَ وَالْمُعَلِّلِي اللَّمِينَ وَلَانِ مَكِلًا وَلَمِينًا وَلَمَا اللَّمِينَ وَلَيْعَالِي الْمُعَلِّلِي اللَّمِينَ وَلَيْنِ الْمُعَلِّلِي اللَّمِينِ اللَّهِ اللَّمِينَ وَلَيْنِ الْمُعَلِّلِي اللَّمِينَ وَلَانِي الْمُعَلِّلِي اللَّمِينَ وَالْمُعِلِّيِ الْمُعَلِّلِي اللَّمِينَ وَلَانِي وَلِيْنِ الْمِنْ الْمُعَلِّلِي اللَّمِينَ الْمُعِلِّلِي الْمُعِلِّيِ الْمِنْ الْمِنْ الْمُعِلِّيِ الْمُعِلِّي الْمِنْ الْمُعِلِّيِ الْمُعِلِّيِ الْمُعِلِّيِ الْمُعِلِّي الْمُعِلِّيلِ الْمُعِلِّي الْمُعِلِّيلِ الْمِنْ الْمِنْ الْمِنْ الْمُعِلِّيلُ عَلَيْكُولِ اللَّهِ اللَّمِينَانِ وَالْمِنْ الْمِنْ الْمِنْ الْمُعِلِّيلُ وَاللَّهُ عِلْمُ اللَّهُ الْمِنْ الْمِنْ الْمِنْ الْمِنْ الْمِنْ الْمِنْ الْمِنْ الْمِلْلِيلِيلِيلُولِي الْمِنْ الْمِلِيلِيلِيلِي الْمِنْ الْم

وقد حاولوا اتباغ أساليب جديدة عبر الحرب لاستمالة القبائل العربية. ولا شك بأن صمقة ذاك العربي الأسدي قد وفرت لهم بديلاً لتحقيق الهدف. وكان ذاك قبل الإسلام.

اللهم أن الرجل عاد لقومه مبلغة أياهم قرار القيصر بتتويجه حاكما عليهم, وكان الأمريدا هيئاً عليه فلوّع للقرشيين يقوة بيزنطة الداعمة لتتوجه، ويقي أياما حتى ضحت منه قريش فأخدوا فايهته وأعلنوا عليه العرب هي موقف موحد قال محدثيّ كيف حدث للواجهة باداة فلتن ألا القير لا للعرب لا لياع وما لفيرس من مكانة من عربها بحطاته دوما أفرب للحرية من انخضوع، وأما كيف رفض القرشيون من توجته بيزنطة حاكما عليهم فتفصيله عبد الزبير بن ككار في كتابه «نسب فريش» حيث يقول: «يقي الأسدى أياما وقد ضحت قريش منه فاخدوا, وإعلنوا موقبهم الموحد من فوق الكعة حيث نادى مماديهم في الجموع التي حضرت لتشهد الإعلان أن قريشاً لقاح لا تجلك، وإلى هنا انتهى

واللقاعة البقتم اللام) مصطلح جاملي كان يترده قبل الإسلام هي الكلام العادي. وهو يستعمل لوصف الناس الذين لا يرتهونو أو يتختعون لسلطة مفروضة عليهم من مصدر خارجي وعند ذلك يتحدون معلنين رفض هذا الخاكم فيزيلونه.

رحم الله داك الهاشمي الذي أراد وصف النصرة وسوقها الشعري فقال: العراق عين الدنيا. والبصرة عين العراق والريد عير البصرة, وداري عين المرت أخيل رحم الله البصرة والكوقة والوصل ورحم الله وطناً. كان عراقة واره دار سالام. إن التاريخ هو الحكاية: فقي السنة التي وصل فيها فاسكو دي جاما إلى السواحل العربية, كتب مؤرخ اسمه الفهروالي يقول: حود مد السنة وصل البرتقال من بلاد العرخ الملاعين» ويعني بالبرتقال البرتقال، والسؤال هنا باءا ينشغل المؤرخ العربي وما هي عهته ومادلة؟

كان عبدالله العبري عاين الخطاف التاريخي العربي وشكا من عدم حساسية المؤرخ العربي بعقى أكثر وضوحاً، رأى العروي أن المؤرخين القبرت كناوا ائداما برين أحداث السمين بكل ما فيها من أهوال ومجاعات وحروب وقتل لم يختمون تاريخ الحرل أو السنة بالقرن "وخرجت هذه السنة على خبره ولا ادري هل تقول أن عامنا ٢٠٠١ خرج على خبر رغم ما فيه من مذابح وحروب أخرها بيت حالون.

حكرابتنا مع التاريخ مؤلقه والربخنا كلما أثم واشواهد اقرب فيه كثر وعندما نذهب إلى التاريخ بوماً نذهب بخجل ورغبة بالخماط على وقار تاكرة الأمق, وهذا ما ساهم بتقديس التاريخ ورفع سير الاشخاص فيم إلى مقام القدسية. فرسمت هالة كبيرة حالت دون التقد والفحص العلمي الدقيق

صحيح أن العقلانية قد ترفض التواريح كشواهد. لكن العقلانية ثانها ترفض أن نكون مجرد باكين أو رافضين للتغيير. متناسين أمّ المائن وأولى الأمصار وأولل الغواعد والبحو اليصرة والكوفة. تحن ننسي بسرعة كبيرة كأن بيروث ما أصابها شيء عير أمها الققت في عرَّ حريها استاذاً ومؤرخاً غاب بصمت دون أن يذكر بحق ما له من قيمة ومو نقولاً زيادة, ولربا يستذكر مع قامم الإيام

رما لا يكون الاستشهاد بالتاريخ مجدياً أحياناً. لكنه يظل مفيداً حين نرغب بالمسنة سطوح المعرفة التاريخية عند العرب التي ختاج إلى دراسات أكثر عمقاً. كما يحتاج التاريخ إلى احترام أكثر.

\* كاتب وأكاديمي من الأربن Mohannad94@yahoo.com

## زباج الوقت لهدية بسين

( السينيم الم

مدية حسين في تأثيث فضائها الرواني بإصدار رواية جديدة معتمل تقت عنوان مثير روجاء الوقت، وهي روانيّها الرابعة بعد رواية الإنتافان، ورواية، ما بعد العب، ورواية، في الطريق إليهم، واستمرار الاثائية في مشروعها الرواني له أكثر من دليا، أولا التأكيد على المستوى الإبداعي الآي بلفته الكتابة النسائية العربية، ومدى تقدمها في مجال إثبات الذات وفرض تصوراتها الجمالية ومنافستها القوية في ضخ دماء جديدة في الكتابة الروانية العربية الماصرة، وثانيا، تأكيد الكاتبة

- على مستوى شخصي - على أن الرواية نوع أدبي قادر على رصد الواقع في شتى تقلباته، ورصد انفذال الذات وتفاعلها مع الحكاية كمتخيل ومع الواقع كتجربة.

تلقي روايية «زجاج الروقت» « مع موضوعة المائية الكائلة في موضوعة الروايات السابقة الكائلة في موضوعة المن اعتبار المعير من المعير المعير من المعير المعربة وطائلة في المعاملة الإنسانية من المعير المعاملة الإنسانية من مدى صلة الإنسانية بذاته الإنسانية بذاته الانسانية بذاته المعيرة من مدى صلة الإنسانية بذاته وتصالحه معياته المعيرة من المعاملة الإنسانية بذاته وتصالحه معياته المعيرة ال

مدینة دسین زجاج الوقت رونه

وللقتي مع الروايات السابقة كذلك هي
متقيد يسيطة لاكلها هي متقدين النص
السردي عند هدية حسين، وغيرها من
الكتاب، وهي تقنية المجيب والفاجئ،
أو لنقل اللباس المنى الناجم من تركيب
الحكاية، أو النظار والأسرار
السكاية، قد الناجم من الألغاز والأسرار
لذى القارئ.

الرئيس مدية حسين روايتها درخاج ملية مدينة حسين روايتها درخاج الحكاية بين الحكاية بين الحكاية بين الحكاية بين وأحاسر الشمر/الحكاية) وحكاية متضينة تعزيد والقطيع البين المحكايتين تعزيد وقائمها إلى بدراتها المحكايتين الحكايتين الحروفة إلى التقابل المنافقة وقائمة كتابية تشب اللي Lem Mise). وقد تم استخلال هذه المتنافقة الحكايتين هم معالات المتنافقة على التقابل مدن المتنافقة على التقابل الحياية في مجالات البداعية كليرة كالروادة (والمسرحية).

فقارئ رواية وزجاج الوقت، سيقم في حال من الحيدرة واللبس وهو يقرأ المنفحيات الأولى منها. لأنه سيشر هي الترمين، وتداخل بين الشخصيات الروالية ، بين شخصية الكائية (المما) هداية. وبين شخصية خدال ابنة أخ الكاتبة وبين شخصية خدال ابنة أخ الكاتبة وبين شخصية حدال، والأمر لن ينجلي إلا بهنابية هدية حدين، معتمدة فيه على التداخل هدية حدين، معتمدة فيه على التداخل التذي يخضع الصورة والتقابل المرزى الذي يخضع الصورة والتقابل المرزو يا الذي يخضع الصورة التعدد والتكرار غير الناجي

للتعدد والتكرار غير المنتهي. وهـو جوهـر (La mise en).

بعد ذلك يكتشف القارئ أن هناك حكايتين مختلفتين وتقمان على حدود التضمين (enchâssement)، التي تكون وظائفها الأدبية مختلفة عن توظیف (La mise en abyme)، التي تفيد التعدد والتكرار في الصورة، وإعادة رواية حكاية وقصة الرواية داخل القصة الأصلية. أي رواية قصة القصة، على هذه الحدود بقف بناء الحكايتين عند هدية حسين في روايتها درجاج الوقت». والكاتبة في هذا تخرج عن مسار الكتابة البذي ارتبأته في البروايات السابقة، لكن يمكن اعتبار روايتها في ءالطريق إليهم،

تمهيدا لاستثمار هذا النمط من الكتابة. ما دامت الكاتبة قد اختارت في روايتها السابقة الكتابة من عالم الأفتراض، عالم الأموات، عالم الذاكرة، وجعلت الفضاء منشطرا إلى عالين؛ عالم الحاضر الستمر رغم كل الويالات والتحولات، وعالم الأموات القريب الغامص الغائب عـن إدراكـنــا الـبـشـري لـكن الحـاضـر والمستمر معنا كرقيب وشاهد على قدرة الإنسان الفائقة على النسيان والذاكرة على التلاشي.

٣/ تعتمد هدية حسين في روايتها على القموض والحدث العجيب، وطبعا يرتبط العجيب بالزمن. باللمب بالزمن. والكتابة تتيح هذه الإمكانية ما دامت تحتمى بالمتخيل، كما تعتمد على الحدث

يتجلى الغموض فس الشخصيات الروائية، من الحكايتين · شخصية يونس التي تأتي من بداية القرن المنصرم بحثا عن حب ضائع. يقول النص: « - هذا صحيح . . فقد ولدت بداية القرن الماضي، ولم أشبع من الحياة حين غادرتها .. وها أنا أعود .. وبين الولادتين زمن مبهم، لا تسمفنى الداكرة بالاستدلال عليه. « ص (١١). واختفاء مفاجئ وغامض بعد ذلك هى الحكاية، يقول النص: ، حين أزحت ستارة المطبخ وهتحت الناهدة، انهمر هواء بارد مصحوب بأصوات متداخلة . . ورأيت بونس بجلس على الثيل منكمشا على نفسه .. كانت ثلك أخر لحظة أراء فيها، ثم جرى ما لم يكن بالحسبان.. سأشرح لكم بالضبط ما حدث على النحو الذي عشته واحسسته:

في الحياة، هناك لحظة ما تنزلق أحياثا من سكة الرمن.. يمكنها أن تحدث اختلالا في قطار العمر وبالتالي تنفرط مقطوراته عندما تختل حركته.. ثلك هي اللحظة التي وقع هيها ما وقع لى.. إذ اختلت سكة الزمن وعبثت بمصيري ومصير يونس النذي جاء من زمن كانت عرباته تسير على سكة السلامة على الرغم من كل ما جرى له، ١ ص (۱۱۲/۱۱۲).

شحصية سلمان الشاعر الحب والكهل الأعزب، التي اختفت بعد موت العمة (المحبوبة)، يقول النص: و ماتت عمتي ومات معها سرها، تاركة هي قلبي غصة كبيرة وأسئلة ستظل هاثمة مدى العمر، تجثم على صدري وتخنق عبراتي الأبدية، وتجعل أيامي أكثر بطنًا من سلحفاة مريضة .. لم يسر في جنازتها سواي والسيد سلمان الذي اختضى بعد أيام قليلة من موت عمتي .. وسمعت فيما

#### تعتمد الروائية هـــى روايــتــهـا عسلسى البغيم وض والحسدث العجيب بارتباطه بالزمن

بعد بأنه غادر البلد إلى غير رجعة دون أن يخبرني بذلك... ، ص (١٧٢)، ثم العودة المفاجئة والعصيبة والعصية على المهم للعمة حسيبة فيصل، يقول النص: ه لا أدري كيف وصلت.. لا علم لي بمن جاء بها.. من قذفها قرب الباب.. كان الظلام مخيما، وكنت أتململ في الفراش وأتمتم كما لو أنني أحلم وما كنت أحلم.. صوت السيارة ما يزال يطرق في أذني عندما كبحت فراملها ثم انطلقت على الشارع المعقلت.. قفزت من السرير، هرولت إلى الصالة وأزحت السنارة .. لاح لي شبح آدمي لم أتبين ملامحه، كان قد هوى إلى الأرض خلف الباب الخارجي فى اللحظة التي رميت فيها نظري إليه .. ارتحف كياني .. ( ...) اختل توازني واصطكت أستاني وثم يخرج صوتي.. كأن سكينا مسننة تحرث أوتساره.. بل كدت أفقد الوعي وأنا أحتضن عمتي... ء ص (۱۲۱)...

يعتبر الحدث المفاجئ محركا مهما في نتامى القصعة. وعاملا من العوامل التي ساعدت النص الروائي على التدفق وبالثالي منحته لحمته وانسجامه. ومنحته أيضا التشويق اللازم لشد انتباء واهتمام القارئ.

وشى النصوص المجتزأة من النص الرواثى يتجلى بدقة التلازم بين الحدث المفاجئ والغموض، كما تبرز قيمة الزمن. أو تداخل الأزمنة، الذي فرضه تداخل القصتين؛ قصة يونس وهداية بداية الشرن المنصرم، وقصة حسيبة هيمسل وابنة أخيها حنان والسيد سلمان.

\$/ إذا كانت القصنان قد تقاسمنا الخطاب في رواية «زجاج الوقت»، فإن فى الحكاية قصصا أخرى متضمنة (بفتح الميم) صغرى، وأهمها قصة يوئس ائتي يرويها على لسانه بعد عودته مخترها حدود النزمان والمكان. قصة طرده من العشيرة. ثم زواجه بعد ذلك من حظوظ وسفرهما إلى أربيل عند

الأكراد ليميش وزوجه وابنيهما حسن ودلشاد بينهم في طمأنينة وسالام، ولهذه القصة الصغرى المتخللة رمزيتها ودلالتها المرجعية. وتتمثل في الحرص على إبراز روح التسامح والتمايش بين المرقين (الأعراق/والمتقدات) في العراق بداية القرن المنصرم الذي عاد منه يونس، ومن هنا تظهر الملامة المؤشرة (المعيِّن) الوارد في الرواية، وأقصد حضور أمين معلوف كرواثي يهتم هي رواياته بقضية الهوية. ولكن الحياة المطمئنة لها نهاية. يقول النص: «هكذا كانت تسير حياتنا في ثلك القرى التي لا تنام إلا بعد أن تمتليُّ النفوس بالفناء والكركرات... حتى وقع ما لم یکن بالحسبان، ۵ ص (۸۲).

فماذا وقع؟ لقد عثر يونس على زوجته جثة هامدة وقد نهشها حيوان مجهول، يقول عنه عراف القرية : « ليس ذئباً ، . هاجمها حيوان غريب.. لا هو بالكلب ولا بالنثب، » ص (٨٤)، وهنا أيضا نجد النص يجذبنا نحو التأويل وربط الحكاية بالمرجع، ليمضد الاستنتاج السابق، وهو الحرص على التنبيه على وحدة العراق (بلد الكاتبة)، تلك الوحدة التي هددها وحش مجهول الممالم، عندما هاجم «حظوظ» طبقر بطنها ونهش وجهها ،

والقصة الصغرى الثانية هي قصة عاطفية تنتهي بالفشل، قصة حنان وزكريا. تعتمد هدية حسين في روايتها على الماطقة لتبرز عبرها العمق الإنساني. وتكشف عن خبايا النفس البشرية. وفي سياق المديث عن الحب تسمو أفكار ألكاتبة. وهذا ما يتجلى في البعد الحكمى شي الحوار التالي بين العمة وحنان:

- وأين وصلت روايتك أنث؟

- أوه.. إنني أغزلها على مهل.، أريد لبدايتي الروائية أن تكون قوية، تقاجئ النشاد والشراء على السنواء.. والأن تمالي، اجلسي إلى جانبي وحدثيني عن روايتك، ماذا جرى في غيابي؟

تجاهلت ما ترمي إليه ورحت أقول: انا قارئة جيدة باعترافك.. إلا أنني غير مؤملة لكتابة الروايات.

فهمت عمتى بأننى أهرب من الجواب فحاصرتني بلا هوادة:

- روايــة الـرجل الـذي تحبين.. لقد ومدنني أن لا تخفي عنني شيئا.. ما

- زكريا .. اسم جميل أليس كذلك؟

- لا شيمة لجمال الأسماء إذا لم يكن أصحابه جميلين.

- هو جميل فعلا .. أو هكذا أراه. لا أقصد جمال الشكل بل جمال الروح.

- لم أسبر غور روحه بعد. -- وأن تستطيمي. - ماذا أهمل إذن من أجل الوصول إلى

- اعتمدى على حدسك.

 وماذا عن مشاعري.. هل تتعارض مع الحنس؟

- المشاعر مضللة.. قد تضخم الأمور أحيانا.

لا أدري لماذا تعطيني عمتي جرعة ذاقصة، ولا تجملني أصل معها إلى نقطة محددة.. تتركلى أتـأرجـع على جسر مشدود بأسلاك رفيعة، قد أسقط إلى هوة سحيقة إذا لم أتدارك الأمر.. إنها تفتح ناظدة وتغلق أخرى.. سألتها.

- كيف نتوصل إلى مشاعرنا الحقيقية

رمت عبارة مبتسرة وهي تمضى إلى المطبخ:

- بالنظر إليها من الداخل، د ص ( ٥١ .

لا يتفير مستوى اللفة الرواثية حين الحديث عن المواطف الإنسانية في رواية وزجاج الوقت، كما يبرهن المجتزأ أعلاه، بل نجد الكاتبة تنوع في مستويات اللغة الروائية في سياقات مُتوعة، ما سنشير إليه عند الحديث عن الأصوات فيما يلي

٥/ كما حاولت سلفا البرهنة على أن القصتين في البرواية تقفان عند الحدود الماصلة بين مفهومي «التضمين» والتداخل والتقابل والتنوع المرآوي أضيف كذلك التالى؛ إن كتابة رواية داخل الرواية يعد في نظر الدارمسين تداخلا مرآويا، لكن اختلاف حكاية القصة المتدرجة ضمن الرواية من حيث أسماء الشخصيات المحورية والوقائع يجعل القصتين متضمنتين بالتوازي. وكأن الخطاب الروائي يقوم على قصتين مختلفتين تسيران بالتوازى إلى جوار بعضهما، قصة يونس وهداية تسير إلى جوار قصة حسيبة فيصل، الشخصية المحورية في القصة المتضمنة (بكسر الميم) وكاتبة القصة المتضمنة (بفتح

هذا التداخل المقصود يحيلنا على الحديث عن تعدد الساردين (الأصوات المتكلمة) في الرواية. ونبرز هنا الأصوات البارزة والمحورية:

صوت يونس: لأنه الشخصية

#### الرواية تزخر بالعديد من المقومات والأبعاد الجمالية والكتابية لكن المهم هو التداخل فى الحكاية بين الأزمة والأصبوات والأفعال

المحورية والسارد بضمير التكلم لحكايته ضمن القصة الموازية. منذ طردته القبيلة خارجاء مرورا بالتيه والمحن والمخاوف والمشاعر الحادة المتضاربة حول مفهوم العشيرة، وصرامة الأعراف، يقول يونس: دوها أنا أمضى إلى لا مكان.. أقطع البراري والصحاري.. أنام في العراء وأفكر بطريقة ما لأتجاوز المعلة. ه ص (۷۸). (ئی آن یصل به الترحال إلى الزواج من محظوظه البنت الكبرى لمضيفه السيد جابر. ثم الرحيل نحو الشمال ليستقر به المقام عند الأكراد بطمأنينة وأخوة وتسامح قبل أن ينهش الحيوان الغريب وجبه حظوظ ويبقر بطنها. المتكلم هنا يونس ويروي حكايته لهداية بضمير المتكلم.

- صوت حنان: وهو مبوت يوظف ضميرين مختلفين، ضمير المتكلم عندما يتعلق الكلام بوقائع الـذات ومحنتها الماطفية المترتبة عن خذلان زكريا الذي تحول بعد التخرج إلى تاجر ورجل أعمال لا يهتم إلا بالصفقات كما كانت عليه حال والدها . وطبعا سيتراجع الحب أمام المال. ويتلاشى بعد واقعة اختفاء العمة حسيبة فيصل، والضمير الثاني متعلق بالفائب. وتوظفه الكاتبة لرواية حكاية العمة حسيبة فيصل على لسان حنان ابنة أخيها، وغالبا في صبورة استرجاع من الذاكرة، كما يتميز هذا الصبوت بتداخل متناغم بين الضميرين في سياق واحد (متوالية سردية واحدة)، وهذا المحتزأ المنتقى ببرهن على ذلك: •حل الشتاء سريعا، بدأت الفيوم تتكاثف.. أخرجت البلوزة التي حاكتها عمتي.. أشعر بدفئها ورائحتها.. أدور في البيت الذي اتسع وتمطت زواياه .. أحس بضراغ هائل .. أعجز عن إيجاد حلول لما أنا فيه .. أشياء عمتى على حالها ~ إذا استثنيت غرفتي مكتبها ونومها اللتبن غرقتا بالقوضى - في زاوية من الصالة، على طاولة صغيرة فنجأن فهوتها.. آخر فنجان شريته، أتابع خريشات القهوة فأرى طرقا منلقة وعيونا تتلصص وأشواها

مفتوحة.. أنهمك بتأويلاتها فتحشرني هي زاوية ضيقة .. . ، ص (١٢٤)

 صوت المؤلف الضمنى: وهو مستوى مختلف، يدركه الشارئ عندما ينتقل الكلام من سرد للوقائع والأحداث، ووصف المواقع والشخصيات إلى توجيه الكلام إلى القارئ أو المستمع الضمني والافتراضي في قلب الرواية . ويندرج هذا النمط من الأصوات ضمن «الميتا سرد» لأنه بخرج عن سياق الحكاية ويقعم صوته بين متخيل النص وتلقى القارئ. وأسوق نموذجا تمثيليا عنه كما يلي: « . . . فتعالوا معي نستكمل مشوار يونس، وسأعفيكم من سماع مشقة الطريق إلى أربيل، ودعونا نتعرف إلى أولى خطواته هناك .. . ه ص (۸۰). يتجلى تدخل الكاتب الضمني واضحا لكن تظهر أيضا وظيفته الكتابية والجمالية في ابتداع طريقة للحذف، للاستباق الزمني، وتبرير الانتقال من متوالية سردية (لي أخبرى دون مبراعياة الترثيب الزمني لصيرورة الأحداث (النظام)، لذلك يمكن القول بأن للكتابة شروطها الضمنية ولا شيء هي الرواية قد وضع إهمالا ، بل كل تقديم أو حدف أو تأخير أو تداخل في زمن الحكاية له وظيفة ومعنى، وهذا ما يخلق الانسجام ويبرر التنامي والتطور.. ٦/ إن الشخصية الخفية في رواية «زجاج الوقت» هي «الزمن، كصيرورة وكمفهوم له حمولته الفكرية وله كذلك سلطته على الكتابة، والقصة، والواقع... والكاتبة وأعية بهذا البعد، ويتجلى ذلك في التركيب النحوي (جملة اسمية أضيف خبرها) لعنوان الرواية، وقد اشتغلت كما يبدو على محورى المجم والدلالة: زجاج/ شفافية والوقت/الزمن. والرواية في قصتيها المتضمنة والمتضمنة (بكسر ميم الأولى وهتم ميم الثانية) سمحت للأزمنة بالتداخل والانتقال دون حدود صارمة. فاخترق الافتراض الزمني البعد الفيزيقي للزمن. ولذلك غاية قصوى لعل الغاية منها المقابلة بين زمنين مختلفين في لحظة واحدة للعراق.

والأبماد الجمالية والكتابية لكننا لم نهتم في هذا المستوى سوى بالتداخل في الحكاية بين الأزمة والأصوات وبالتالي الأشعال، حتى يكون مكملا لما قدمناه حول الروايات السابقة للكاتبة العراقية هدية حسين.

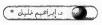
والرواية تزخر بالمديد من المقومات

\* كاتب من اللغرب

🛊 \*\* زجاج الوقت. هدية حسين، رواية. دار نارة للنشر والتوزيم. عمان. الأردن. ط.١. ٢٠٠٦

## في الرواية النسوية ٤

## « المراقب المرابلسة « المراقليس الله » رؤية شعرية تعريج الربك الشرقيج من قشوره



ما سن أحد يستطيع أن ينكر ما تلاقيه الفتاة العربية من تغييز مبني: على أساس الجنس - ذكر وأنثى - ينتهي بها إلى منزلة أدنى من الأخير، وأقل منه رتبة ... منزلة تشعرها على الدوام كائن يختلف عن نظيرها (الفتى) من منظور اجتماعي صاغته الأصراف والمنتقدات، وسخته التقاليد الشراكمة عبر الزمان.

> وروابة باهية الطرابلسي، امرأة ليسر إلا ( ( ) تحمل في عنوانها هذا الشغيسا قاسي لهذا المراشرة - ايا كانت الذياة - بعبارة اكثر مباشرة - ايا كانت الذياة التي ترفين إليها أيها القناة والربة التي تصغين منشظان أمراة لا أكثر. المرأة إلى ما يطلب منها أن تكون رقيقة خجولة، طيقة ( )، وأي خروج على هذا التازين يُمت خولة المكرف، وإنتهاك للدين، وأصدرا على التالياب. وهذا ما التصيرة، المكافى، إملة هذه الرواية تعاني منه (ليلي) بطلة هذه الرواية الشورة المشرية المترفي الى مستوى

#### الوعي بالذات:

تثالف الرواية من بضع عشرة نقلة سردية، أولاهـا تبدأ بالكشف عن وهي سردية، أولاهـا تبدأ بقد كانت أمها قد اللبطلة (ليلي) بذائية بقد كانت أمها قد توفيت لأيام قليلة من ولادتها المسيرة مما أضطر الأب، الذي لم يكن قد تجاوزة الشلائين من عمره، للزواج بأخرى (مريّة)



تناهز السنة عشر ربيعا لا اكثر. (٣) واتخذت هذه الزوجة من ليلى طفاتها، فكانت تخاطبها دائما خطاب الأم، فنشأت الصفيرة لا تعرف لها أما سوى

أروجة الأب هذه , وغلنما كالت: دون سرّ الرائحة بقابل وضعت روجة الأب مواردا تكرّ الرشيدي وهي أثناء ويوجهما مع الأب ولاقة في الكنت أننظر مسيناً لذا شدّيث قليلاً، (أي وعلنما نظرياً أن الطفلة لا تثبيه قليلاً، (أي وعلنما نظرياً أن الطفلة لا تثبيه يقول تابيء أبي زارد ملاك في الغرم مهمة، وسيقوم باعصل عظيمة هي المسترياً، وستذكر لبلي أنه منذ ذلك المني يقول عنه الأب: سيحمل الويد الذي يقول عنه الأب: سيحمل استمء، ويقتله إلى أبتائه، إنه يجمعد

#### مسد الذكورة:

ولا ريب في أنّ وقع هذه الكلمات على مسامع الصغيرة، التي بدأت تشتعل في صدرها نار الغيرة، وقعٌ يجعلها تدرك ما بين الطفلة (المؤنثة) والطفل(المنكر) من فرق كبير، وبون شاسع، يراعيه الكبار، ويغذونه، ويحسبون له ألف حساب، وقد ازداد هذا الشعور بالبِّز في اليوم السابع لولادة (رشيد) فالعادة تقضي بإقامة احتفال تذبح فيه الأكباش، وتولم الولائم. وفقا لما توجبه الأعراف، والتقاليد ، هي اليوم السابع تمّ الاحتفال بولادة رشيد احتفالا تقليديا راثما أجِّج غيرتي، (٦). وهنا الإحساس الذي تصفه الساردة بطلة الرواية - بالفيرة، هو الشيء المقابل لما يسميه علماء النفس اسما آخر هو حسد الذكورة.

المائدة المسيورة بدأت تتمنى أو آنها كانت ذكرا، وحظيت بما يحظي به رشيد منز عملية فائتة، وحبّ كيوبر. وقد لازمها هذا الشعور طول مراحل الطفرية أو أخي كان حر" التصرف وقو يشاها، كان أبي كان لم الحق أهي أن يُوخدر من ذلك كان له الحق في أن يُوخدر أصدهام. ومنديقاته إلى اليوت والإختاره بهم ومينية أنه إلى اليوت والإختاره بهما كنت أنجمش عليهم والغيرة نحرقس، «

وإخطر ما شي الأمر هو أن يتحول ذلك الحص بالقيرة، والشعور بالحسد، إلى احقاد دهيئة تتمحض لاحقا عن تصدواًات تبدو في نظر ليل (ثورية) وفي نظر الأخرين (تهورًا)، شالاب المالي يكن يعنية من ليلي إلا أن تكون مستعدة

للإستسلام والخضوع لقوة القانون الذي يفرضه الذكور، ولا يعنيه أن يكون ممبيرها معمير امرأة حرَّة، فقد كانت بالتبعية له كمجر كريم ثمين لا يحتاج إلا إلى المثمل دون أن يعرف بالضيط نود الألة المناسبة تتصفيق هذا الهدف (A).

ويتزايد خوف الأب على مستقبل ليلى بعد منن البلوغ، فقد شرع يضيّق عليها الخناق، كأيُّ أب يخشى على مصير ابنته التي أصبحت في عمر النساء، من أيّ شائبة يعود بها عليها القيل والقال، فقد بدأ يتدخل في أدقّ التفاصيل، حتى فيما تلبس، وفيما تتكلم، ووصل به الأمر حد التضريق بينها وبين أخيها هي اللعب (٩). وهى سنّ المراهقة تتزايد مراقبة الآباء عادةً للفتاة، فيما يتسع هامش الحرية أصام الأبشاء من الجنس الآخر (١٠). وهى المدرسة الثانوية تعرف ليلى شبانا وشابات يختلطون معاء ويتبادلون عبارات الحب، لكثها كانت، بسبب حرماتها من حنان الأب، الذي غالبا ما يعدِّها مسؤولةً عن فقدان زوجته الأولى، التي هي حيّه المبكر، بسبب ذلك الحرمان كانتٌ تفضل الرجال ممن يضارعون أباها عمرا على الشيان، ومكنا كانت أول علاقة لها برجل في الثلاثين، لكنها أخفقت من خلاله بالتمرف على التجربة (١١). وعندما تتعرف على الخالة (حليمة) وابنها (فأضل) تقع في غرامه من النظرة الأولى. وهذا النوع من التعلق بابن الجيران يجد ترحيباً من أفراد الأسرة، فزوجة الأب (ماما) والخالة حليمة، وحتى الأب (مصطفى) كل" يرحب بهذا الحبِّ ؛ لأن مصيره سيكون - ولا ريب - الـزواج، ولما كانت هي هي سن المراهقة،عند تعرفها إليه، واستلطافها له، فقد رأت في هذه العلاقة توكيدا لأنوثتها المبكرة، وتقديرا ثها بوصفها هناة بلغت مبِّلغَ النساء وشعرتُ بأنَّ نظرة شاضل لي نظرة رجل معجب بامرأة، مننئذُ لم نفترق أبداً.. ورغبتي القوية فيه كانت تحول دون استمتاعي باللحظات السميدة التي كنا فيها نلتقي. كنت أتلاشى وأفقد توازني بمجرد أن أحسٌ بنظراته تقع علي.. تحرفني حرارة يده وهو يُمْسك بيدي،،، (١٢)

#### الزوج المثائي:

وفي هذا الطور من الممر، ونظراً للتوجيه المتكرر من الأم (زوجة الأب) فقد رأت في فاضل ما تتشده أي فتاة

في الشابّ الذي تحب « لقد بلغ حلمي بالزواج من فاضل درجة إحساسي بأن حياتي ليمن لها من معنى إلا هذا، وأني لن أجد رجالاً بمثل هذا الكمال الذي يتميّز به (١٣). وه صورة فاضل كانتُ تلاحقنى أينما أذهب ، (١٤) غير أنَّ فاضلا هذا لم يتجاوز موقفه من ليلى خطوط الإعجاب، فسرعان ما أبلغ أمه نيته في خطبة فتاة تدعى (نبيلة) تعرف إليها هي باريس، هما كان من الأم حليمة إلا أن وجهت الدعوة لكل من ليلي وزوجة الأب لحضور الاحتفال بعقد القران، فالزواج، هنا تكتشف ليلي أنها ما خلقت إلا لكي تكون تعيسة الحظه ؛ فقد صُدمَ بولادتها الأب لأنه كان ينتظر مولودا ذكراً مثل رشيد، يحمل اسم العائلة، ويكرس السلالة العريقة. وتوفيت أمها بعد ولايتها بأيام قلائل، وكأنَّ الجسد الذي احتواها جنينا في الرحم تسعة أشهر يتأبى على الوقوع في حبّ هذه الطفلة المنكودة، فآثر الرحيل إلى المالم الأخبر، وهنا هو ذا فناضل، الذي رأت هَيه الزَّوْجَ المثاليِّ، وهارس الأحلام التي تبدّدت، يفضل عليها هناة أخرى دون أن تمرف كيف، ولماذا، أهي أجمل منها، أم أكثر رقة؟

وأيا ما كان الأمر فقد تناست فكرة المزواج كايًّا، واتخذت قدرارا هو أنَّ ما تسمى إليه في هذه الحياة هو أن تعيش هى حرّية. حرية تختارها هي وليست تلك التي يضن عليها بها الآخرون. لقد كان لفشل تجربتها مع فاضل أثرٌ كبير الى حياتها كادت بسببه تفضل الموت على الحياة: و عندما علمت بخطوبة هاضل من نبيلة أحسست بالحرارة تفزو جسدي، وبدقات قلبي ترنّ في صدغي ، وبالألم يَعْصرني... القيتُ نَفسي في المُسْبَعْ.. أحسَسْت بالعالم ينهار منْ حولي، ألهذا الحد أفتقر إلى الجاذبية بعيث يفضل الرجال الحيطون بي نساءً أخريات علي ٢٠ أولاً أبي . ، والآن فأصل. . أردت أنَّ أموت .. (١٥)

#### التحليق خارج القفهن:

وقد كان ينبغي على ليلى أن تنتظر رياماً تقبي دراستها الثانوية، وتحقق النجاح هي البكاؤول انتكمان بعد ذلك من الشفر، ودراسة الأواقتصاد هي جامعة بعدينة (غرونولي) الفرنسية. فيمد هذا السفر، وتنبجة لإحساسها بالإحباط بعد خطوبة فاضل من نبياة، ووقوطها

على الوضع الحدايق للمراة في الملارية بعد ذلك كله: ماهمها شمور الطلاق من الحيلية الدعيق الدعيق المنافقة فيمنان القدمة، فرحيا بالحرية فشيئان القدمة، فرحيا بالحرية على القيارات العياسية، وياحت تنظيم ساعات طوالاً في القيارة، ويجدت في التجامعة خلافة للأحراب الميسلوية في المنافقة في كان يتيجه نحق الراديكالية، شبابي، ثورتي يتيجه نحق الراديكالية، شبابي، ثورتي والمنافقة في المنافقة في كان والديكالية، شبابي، ثورتي والديكالية، شبابي، ثورتية والديكالية، شبابي، ثورتية والديكالية، ثرباني، ثورتية والديكالية، شبابي، ثورتية والديكالية، ثرباني، ثورتية والديكالية، شبابي، ثورتية والديكالية، شبابي ثورتية والديكالية و

هى (غرونوبل) ظهرت شيماء زميلة الدراسة، وكانت قد رافقتها من المطار إلى غرونوبل، واتخذتا مما من السكن الجامعي في حي سان مارتان مكان إقامة دائمة، وفيها عرفت (عُمَرَ) وهو شابً مغربي، وطالتٌ جامعيّ، ذو نشاط سياسي، وقد شدها إليه بملامحه الصنارمة، وهمه الشهواني، وسرعان ما نشأت بينهما عملاقة وجدتٌ فيها فرصتها الأولى للتأكد من أنها فتاة كغيرها لا تفتقر إلى الجاذبية التي تجعل من حولها يهيمون بها حبًّا، ويتوقون إلى اللقاء بها . . وشهدت (غرونوبل) أول تجربة تعيشها ليلي مع الرجل الذي فوجىء بكونها بكراً.. فخاطبته إذ ذاك قَائِلَةٌ ﴾ وهل البكارة شيءٌ مهمّ يجبُّ أنْ نعلقه على الجباء ؟ هل هي ذات أهمية کبیرة؟ (۱۷)

هذا الموقف، في الحقيقة، يتداعى مستدعياً موقضا آخـر مستقـرًا في السذاكسرة: على أنَّ احتفظ ببكارتي لزوجي - هذا ما علمنتيه ماما - غير أنى لم آكنٌ أولى هذه البكارة أيّ أهمية خلاها لكل المبادىء التي تلقيتها، لم ٹکن البکارۃ تعنی لی سوی حاجز یجب أختراقه لدخول عالم الكبار ،ه (١٨) ومع عمر وَجَدتُ ليلي المناخ مهيئاً للتمرّف على نفسها وذاتها من الداخل، مع عمر اكتشفت جسدى وأنوثتي، اكتشفت الجنس والرغبة وخلعت عذار الحياء.. معه أصبحت امرأة.. كان يبدو لي أنّ استمتاعي معه ينعكس على وجهي.. غير أنى لم أكنّ مستعدة بعد" للارتباط بأحد .. ما يزال أمامي الكثير مما يَجبُ (19) = . 4 (19)

على أنَّ عمر هذا كان يعاشر امرأة أخرى فرنسية هي (إستيل) التي يقيم

معها هي الشقة، وقد أطَّلم ليلي على علاقته بتلك المرأة، ولما كانت الصراحة، والمكاشفة هي الشرط الأساسي الذي تشترطه لاستمرار علاقتها بإنسان، فقد تقبلت هذا بصدر رحب، فهي ليست أنائية تحرص على ألاستثثار بحبّ الرجل الندى قليلا ما تشاغل عنها متذرّعا بافتقاره إلى مكان يلتقيان فيه بعيدا عن عيني (إستيل) هذه، وقد اضطرت بسبب ذلك إلى البحث عن شقة، والرحيل من السكن الجامعي لإدامة هذه العلاقة. ومع ذلك تحققت النبوءة التي حدثتها عنها (فنيدة) في بيت الخالة (زكية) عندما قالت لها إن الرجل الدى تحبينه يسبّب لك الكثير من الألم، وهي حياتك رجالٌ كثيرون، أرى سفراً إلى الخارج.. ستذهبين بعيدا عن والديك، ثمة رجال كثيرون في حياتك لكن الذي تحبينه سيصدمك صدمة عنيفة، ستفقدينه مرات عدة، وستتعذبين لكن الخلاص سيأتي في النهاية . ١ (٢٠)

وتحقق هذا، أو شيء كبير منه، فبعد رجل الثانوية،وعمر، يأتى دور (آلان) الفرنسى البذى استحوذ على إعجابها بشمره الأشقر الحريري، وعينيه الزرقاوين الشفافتين، وجسمه الرياصي، (٢١) وأعجبها أكثر بموقفه من المرأة، فهو ينصتُ للأخر، ويحترمُ رغباته، ومعه تحسّ الفتاة بأنها تعيشُ على سجيتها دون تصنع، (۲۲) وتستقبله في شقتها هي (غرونوبل) وتعيش معه التجربة حتى أخرها، وتغيب في عالمه الخاص عندما يصطحبها إلى منتجع للتزلَّج، وبما أنها عاهدتٌ مُمَرُ على ألا تخفي عنه شيئًا، ولا سيِّما فيما يتعلق بحياتها الشخصية. فقد صارحته بعلاقتها الجديدة هذه، ليستشيط غضبا .. وغيّرة، مع أنه يسمح لنفسه برقامة علاقة مع اثنتين في وقت واحد هما (إستيل) وليليء لا أفهم سر" ثورتك هذه..هل تحرمُني من حقّ تسمح به لنفسك ؟» (٢٢)

خدها بالهي، اكتشفته ملى حقيقته، ها كان يتشنق به من شعارات لا يعدو أن يكون ضريا من التعويه، والنظاء، الذي يستر به مورة الرجل الشرقيء إلى الله تقريب الله تقرر وجهك الحقيقيّ، من الم يستم المراة مرة واحدة، سيكور ذلك إلى يعدف المراة مرة واحدة، سيكور ذلك إلى يذكر لبلى بالحادثة التي روتها الهاشمة من عمر ذات يوم، حكت لي غيماء أتها ذات إلة الم

وحين وجُنه إليها صفعة قوية جعلت

أخطر ما هي الأمر هو أن يتحول الإحساس بالفيرة والشعور بالعسد الى التحسد التحسد التحسد التحاد دهينة

سمعت صراح امرأة تضرب، فخرجت من غرفتها لتعرف ما يحدث، فإذا بها تجد طالباً أعرفه يضرب زوجته وهو سكران. كانَ هِذا الطالب في الاجتماعات يطرح أفكاراً سياسية، جدُّ تقدمية.» (٢٥) مما يجعلها تستغرب دفاع الطلبة المفارية عن الأفكار الثورية بقناعة، على الرغم من أنهم - وهذا ما كانت تعلمه علم اليقين ما يزالون يجدون صعوبة كبيرة في احترام الفتيات اللواتى أقاموا معهن علاقات جنسية (٢٦)، فألرجل الشرقي، والمفربي، على السواء، يتسم موقفه من المرأة بالتناقض: يريدها أن تستسلم لنزواته، ومع ذلك، لا ينظر إليها باحترام حين تفعل ذلك، ومن هنا يظل الرجل يعد نفسه السيد المطلق الذي يحق له ما لا يُحقُّ للمرأة، فالأعراف والتقاليد، والمادات، والثماليم الدينية، تمنحه هذا التميّز . فهو يستطيع أن يتزوج من التساء أربما، ويستطيع أن يطردهن متى شاء.. ويـرث أكثر من أمه وأخته .. ولا يمكن للمرأة - زوجة كانت أو بئتاً - أن تحصل على جواز صفر، وأن تساهر دون إذن من وليّ لها تقدمه للسلطات المغتصةً. وفى بيئة كهذه لا تستطيع المرأة أن تقيم علاقة بالرجل خارج المؤسسة الزوجية. فكلُّ حارس عمارة، أو حارس كراج، يعدُّ نفسه حامياً للأخلاق، (٢٧) وهذا واقعٌ لا يؤثر في الرجل كثيراً وإنما يقتصر تأثيره السلبيّ على المرأة، وقد تمثل هذا لليلي بوضوح بعد عودتها من (غرونوبل).

#### تم د الأرتبي:

وذلك أنَّ اعتيادها على نعط الحياة في (غرونوبل) يزيد من الصعويات التي تواجهها في التأقلم مع الحياة في

الدار البيضاء حيث منزل الأسرة. كانت في طفواتها، ونتيجة التربية الأخلاقية الشاسية، والحرمان من حنان الأم، وانصراف الأب عنها انصرافا شديدا لاهتمامه بالمولود الجديد (رشيد) قد نشأت كارهة لكل شيء، متمردة على كلُّ شيء، وعندما بدأت تعي الظروف من حولها ازداد تمردها على (الدونيّة) التي تحمَّ بها في عالم الذكور الذين لهم علاقة بعياتها، وحياة أخيها رشيد. كانت من أول أمرها تحبُّ أن تعرف الأشياء كيف تحدث ولماذا(٢٨) وكثيراً ما كائت زوجة الأبِّ (ماما) تعيب عليها هذا الطبع،الذي هو أقرب ما يكون إلى التمرُّد، والتعدي، صحيح أن هذا الثمرُّد في البداية – لم يتخط في تفجّره عالم الأفكار، والهواجس، والأحاسيس (٢٩) ولكنها بعد الانتقال إلى فرنسا، وفي الجامعة، حيث الانفتاح على العلاقات الإنسانية، والاجتماعية، وتيارات العمل السياسيّ، أصبحتُ مسكونة بالتعدّي، الذي يتجاوز الإحساس إلى الفعل: «في علاقتى بعمر كثتُ مسكونةَ بالتحدّي.. وكتتُ أريد الرهان.. وأن أنتصر.. ولو مرة واحدة في حياتي. ١ (٢٠)

وبسبب هذا التمرد انتسبت إلى الأفكار اليسارية، وفي ذلك ما فيه من التطرف (٢١). وهي (غرونوبل) وجدت نفسها شادرة على الخروج عن المألوف (٣٢) وصارت الحرية - بالنسبة لها - شيئاً أساسيا (٣٣). ونهذا وجدت عند عودتها إلى المفرب وصعوبة كبيرة في التأقلم مع حياة والدي. . لقد تمودتُ على الحيأة بحرية، وبالطريقة التي تعجبني، فكان من الصعب جدا أنَّ أرضع لنمط حياة أسرتي.، (٢٤) ومن اليسير أن نمرف سبب هذه الصعوبات، فليلى كانت قد اعتادت الحياة في (غرونوبل) حيث الشعور بالحرية، وبكونها تمثلك من الحقوق ما لا تمثلكه في المغرب: ء حق التعبير، وحق الحياة، وحق الأختيار، وحق الاختلاف،، (٣٥) وهذا لا يتوفر لها هي الوطن، لا كله ولا بعضه، فعلى سبيل المثال كان بإمكانها أن تعيش في بيت مستقل وحدها في فرنسا، في حين أنها في بالادها لا تستطيع ذلك، حتى وإن اختلفت مع الأسرة « الجتمع لا يقبل أبداً أن تعيش المرأة بمفردها، لأن ذلك يمتى أنها حرة التصرف بنفسها، وهذأ حقّ لا بمثلكه إلا والدها، أو زوجها،أو أخوها، فألا إمكانية لأيّ امرأة، غير

متزوجة، أن تكون حرة» (٣٦) وأبيا ما كان الأمر هإن رجوع الفتاة إلى المفرب، بعد التخرّج، والاستقرار هي البيت، والالتحاق بعمل هي شركة للتسويق، حمل إليها الكثير من المفاجآت، فقد اكتشفت أنّ (فاضلا) طلق (نبيلة) وأنه كثيرً التردد إلى منزل الأمسرة، وارتابت في أنَّ ثمة علاقة ما بينه وبين رُوجة الأبُّ. فضي أول لقاء جمعهما في البيت رأتهما يتبادلان العناق، صحيحٌ أنَّ ماما تدّعى أن (فاضل) في منزلة ابنها (رشيد) لكن الأيام القادمة سرعان ما ستفير هذه الفكرة.

#### عودة فأسرس الأحلام

فقد شرع (فاضل) يتقرب من ثيلي، ويدعوها للخروج معه، وزوجة الأب تبارك ذلك التقارب، ولأن ليلي الزمت نفسها أن تكون صريحة في كل شيء، فقد ذكرت لفاضل ما كان لها من علاقات سابقة بدءاً برجل الثانوية، ومروراً بممر في (غرونویل) و(آلان) الفرنسی (۳۷) ولم يتأثر فاضل بذلك، بل فاجأها ذات لقاء فعرض عليها الزواج.. فوافقت ظناً منها أنَّ فارس الأحالام، النزوج المثالي الذي طنته هي البدء، و تاقت إليه هي سنيّ المراهقة ظنته يعود ثانية» اعتبرت فكرة الزواج من (فأضل) مالذي الأخير، كنت أعى بأننى أغرق في السطحية، وأتخلى عن أشكال الصراع كلها، بل بلغ بيَ الأمرُ حدّ الشعور بالحسد تجاه (شيماء) وحياتها الهادئة السعيدة. ع (٣٨)

على أن الأيام كانت تخبىء لها مفاجأة غير سارة. وهي أشبه بالمفاجآت التي كان يخبثها الشدر البطل التراجيدي في المأسى الإغريقية القديمة ففي بـوم عيد ميـلاد (هـاضـل) أرادت انَّ تفاجئه بهدية، وكانت قد احتالت على الخادمة في الشقة فنسبقت لها تمبخة من المفتاح الذي سبق لفاضل أنَّ امتتم عن إعارتها نسخة منه، وابتاعت الهدية، واتجهت إلى الشقة، وفتحت الباب. وهي أثناء وجودها فلي الداخل انتفضت لدى سماعها بحركة المفتاح تتطلق من جديد في قفل الباب. ولم تكن تتوقع مجيء (فاضل) في هذا الوقت المبكر. إحساسً ما دفع بها للاختباء خلف المكتبة الموجودة بين الصالة والمطبخ. ومن ذلك المخبأ استطاعت أن تسمع بوضوح الحوار ائدى دار بين (فاضل) وزوجة الأب (ماما).

الحوار كان مطوّلا، وفيه الكثير مما يدل على أن الملاقة بين الألتين أعمق مما كانت تتوقع، يقول لها هاضل: أم أعُدُ أحتمل، منذ أشهر لم نلتق، وتجيب زوجة الأب ه يجب أن نكون حريصان فمصطفى (الزوج) بدأ يشكُّ بنا، وليلى. خطيبتك. قد تاتي في أي لحظة. ه (٣٩) وباستمرار الحوار المشموع تتأكد (ليلي) من أنَّ عرض الزواج لم يكن سوى وسيلة افترحتها (ماما) لتوهر للمشيقين مناخا مناسبا للالتقاء بعيداً عن أعُين الرقباء. وأما (فاضل) فلم يكن يشمر تجاء ليلي بأيّ حب ه أفعل هذا من أجلك أنت... وحبًّا بك .. فأنت التي اقترحت هذا الزواج البليد، لقد قبلت الارتباط، طوال العمر، بامرأة - ليلي - لا أشعر تجاهها بأيّ عاطفة، من أجل أنْ أظل قربك .ه

عندما بلغ الحوار بين الأم والشاب حول (ليلي) هذا المستوى، لم تطق الفتاة صبراً، فخرجت من وراء الكتبة، واندفعت عبر الصالة نحو الباب ناسية حقيبة اليد، ومفاتيح السيارة. وعلى الرغم من حرج الموقف ن تذكرت في تلك اللحظة نبوءة الشوّافة (فنيدة) وقولها «الرجل الذي تحبينه سَيُصَدُمُك صَدْمة aiy ،، (11)

عندئذ تتذكر ليلى صديقة الجامعة (شيماً،) فتكتشف كم هو محزن ان تكون شقية لأنها اختارت طريق التمرد والرهض، فيما تنعم صديقتها تلك بالهناءة، والمسعادة، لكونهاء اختارت الطريق الصعيح،، طريق الأمان.، كلُّ شيء من حولي ينهار ، لم أتمكن من ترتيب أشكاري، غرقتُ في نوم ثقيل أسود. وعندما استيقظت كان الليل قد أرخى سُدوله و(شيماء) تجلس إلى جانبي. (٤٢) لقد اتضح لها الأن أنَّ الجميع يرفض الأنثى الممرّدة ، أحسست باليأس وأنا أرى الجميع پرهضونني.، (٤٣) فعتى عندما أرادت أن تستأجر شقة للإقامة فيها بعد أن قررت عدم العودة إلى بيت الوالدين، لم تجدُّ من يوافق على تأجيرها، لذا اضطرت لشاركة إحدى النساء (عائشة) شقتها الخاصة 'على أن تدفع لها نصف الأجرة.

وفي هذه الشقة تلتقي الأضداد، وثلثتم النقائض، فهي المتمرَّدة، الحرة، الثَّاثَرة، تتعايش مع فتاة محجِّبة تقدم لها الملاذ في صلوات خمس تؤديها كل يوم، وطقوس تمارسها باستمرار، والمفارقة

المدهشة أنَّ الأب ينزور ابنته في هذه الشقة، ويتعرف إلى عائشة، ويتأثر بها، فيطيل ذقنه، ويواظب على الصلاة.. ويعتزم أداء فريضة الحجُّ أ ويقرر الزواج من عائشة.. وهي، أي ليلي، تشهَدُ هذه الانقلابات كلها في الأب دون أن تصدق ما تسمعه، أو تراه،

#### طعم السقوطة

واخيراً، كما لو أنَّ الزمن يكرر نفسه، تتمرف إلى كمال الـذي كنان قد فقد زوجته بعد ولادة ابنته (سناه) بوقت قصير. وهذا الرجل العادى، البسيط، يقف إلى جانبها في معنتها، وسرعان ما ينشأ بينهما صُرّبٌ من الاستلطاف لا يرقى إلى مستوى الحب د أحسمت وأنا اغادر أسرة كمال بانني أكثر قرياً منه.. على خلاف ما أحسستُ به عندما زُرْت عائلة عمر الاف) وانتهى هذا الشعور إلى عرض بالزواج، فموافقة، فزفاف بلا مراسيم. ونهضت (ليلي) بالدور ذاته الذي نهضت به زوجة الأب (مريّة) فكان حدَّبها وحنانها على سناء، ابنة كمال «شيئا يُذكّرُها بطفولتها» (٤٥)

ولم تخل الحياة مع كمال من بعض المشكلات، التي تشهدها في المادة البيوت، وقد أدى تمسك كمال برأيه القائل بضرورة تضرّغ (ليلي) لتربية (زهير) ابنهما، وأنَّ هذه مسؤولية منوطة بالأم تحديدا، وأنّ الأب لا يطلب منه حتى تقديم المساعدة هي ذلك إلى شيء مِنَ الجفاء بينهما والعزوف» لم أعد أحسّ بأيُّ رغَّبة تجاهه ، كيفُ أرْغب هي رجل لا يرى في" سوى الأمّ ويرفض فكرة ترك المرأة التي بداخلي تعيش ؟ فكرّت في (ماما) لقد عدها أبي منذ البدء مجرّد أمَّ لى، لا رُوجة له .. وبدأتُ أتفهِّم معاناتها . لا بدّ انها كانت تحسّ بجزء منها يَمُوت، ه

#### وإذا كان القدماء قد قالوا: لا يُعْرِفُ الحبِ ۖ إلا مَنْ يُكابِدُهُ و

لا الصّبابة إلا مَنْ يُعانيها

تقاول باهية الطرابلسي لمشكلات الأنثى في عالمنا الشرقي مقارنة لها بمشكلات المرأة شي العالم الفربي. فدورة الحياة، التى ابتدأت بولادة ليلى وانتهت بمأ وصلت إليه منْ أنَّ المرأة؛ فتاةً، وزوجةً، وأمأ شموت موثا بطيئا نظرا لعزوف الأخر

- الرجل - عن سماع صوتها والإنصات

ضإن هذا القول يُصدق تماما على

إلى رغباتها، وإلى نبض أحاسيسها، ومشاعرها المتضجّرة، في المروق والقلب، تسلم بالهزيمة المببحث المبادىء التي كنتُ أرفضها الملجأ الأخير، والملاذ الذي أهرب إليه من هلعي. ا (٤٧)

طَالِرِأَة، وفقا لهذه الصورة التي رُسمتْ بوضوح في الرواية، لا تعيش في عالم قيوده من حرير، بل قيوده حديدية"، إنَّ لم تكن أكثر صلابة، وأشد مُكسِراً. وإذا هي تحدّت هذه القيود، فإنها بتحديها هـذا نتصب لنفسها شـرَكـاً، أو تحفر لنفسها قبرا تثوى فيه.

لقد لاحظنا كيف تتزايد مأساة ليلى كلما ازداد حظها من الاستقلال برأيها عن الآخرين، فكأنها تريد أن تقول لنا إن الظروف المحيطة بالفتاة أقوى منّ أنَّ نستطيع تحديها، وتجاوزها، وأن سقف تطلماتها يجبُ ألا يكون عالياً، وإلا كان طعمُ السَّقوط أكثر مرارة.

#### فضاء النص:

هذا الخطاب النسوي، السلس، وجد فى أسلوب الاعتراف نموذجا للتعبير قد يكون أكثر من غيره مالاحمة لهذا. فقد صاغت المؤلفة باهية الطرابلسي خطابها على هيئة مذكرات كأنما تكتبها بطلة الرواية (ليلي) فتضفى على الحوادث، وعلى ما تخللها من تحليل نفسي، واجتماعي لشخصية البطلة، وللشخصيات الأخرى المجاورة لها في فضاءُ النصُّ، الكثير من المعداقية التي تصل حدّ التوثيق، وترتيب الحوادث الذي انتهجت فيه التسلسل الزمنى الطبيمي (الأكرونولوجي) ساعد القارىء على استشفاف المرامى الكامنة فيما بين الكلمات، بدأت بولادة رشيد . . والطفلة تصغى إلى انضعالات الأب بميلاده، والتمحور حول الابن مقابل إهمال الفتاة. وتدليل زوجة الأب، فضلا عن الاحتفال بالعقيقة، ومسألة الخشان ..: لا تزال صورة أخى (رشيد) الصغير بسرواله، وصدريته المخملية، وهم يدورون به بمد ما وضعوه في الطيفور الخشبي الملون، راسخة في ذاكرتي .. كان أبي يتوجّه إليه باحترام، نقد نشأ بينهما تواطوءً شديد ٥٠ (٤٨) ثم الذهاب للمدرسة،، فالانتقال إلى مرحلة البلوغ، وظهور الدورة الشهرية، فالدخول في سنى المراهقة والتجرية مع رجل الثانوية، فالنجاح في البكالوريا.. والوقوع في الحبِّ الأول (فاضل) فارس

الأحلام التي سرعان ما تبددت. وظهور الخالة (زكية) وحفلاتها التي لا تخلو من مظاهر بورجوازية فارغة أدت إلى إفساد العلاقة بين الأب (مصطفى) والأم (مرية) فإنشاء دكان لبيع الملابس.. ثم السفر إلى (غرونوبل) والتعرف إلى رجال: عمر، آلان، فعودة فاضل من جديد لتكون خاتمة الفجائع، وأخيراً كمال، وعائشة. وهذا الترتيب كله يوظف لإنشاء علاقة تزامن بين الحوادث والنمو البيولوجي والسيكولوجي والاجتماعي، للشخصية الرئيسة: ليلى،

فكلما مضيئا خطوة إضافية في سرّد الحوادث، وقفنا على شيء جديد يلقي الضوء على الحياة الداخلية، والمالم الجوّاني لفتاة هجمت بفقدان الأم، ولم تشعر بارتياح إزاء الأب، أو الأخ، فنقرّر مصيرها الذي يتلخص: بكراهية كل شيء بِقرِّهِ العرفَ، وتقره التقاليد، وتحضَّ عليه الأديان، والنزوع إلى أيّ شيء لا تقبل به، ولا تقرّه.. أي تغلب ما يُسمّى في علم النفس الفرويدي بالهو Ide على الأنا، والأنا الأعلى Super Ego ولكن هذا بالطبع يقودها وسط القيود الكثيرة إلى الانصياع، والخضوع، في حين أنها تنظر بمن الاغتباط إلى زميلتها (شيماء) التي اقتنمت بأهداف واقمية يمكن تحقيقها: الدراسة والحصول على نتائج جيدة، وزواج يؤدي، مثلما يضال، إلى أسرة سميدة، وعشّ دافيه،

وإذن، هإن ليلى التي حاولت التقلب على الشمور بالتقص تجاء ما يلافيه الأخ (رشيد) من تفضيل، انتهت إلى الإذعان، فاستسلمت إلى زواج شبيه جدا بزواج شيماء، وإلى معيشة في كنف كمال لا تختلف بناتا عن معيشة الأمّ في كنف

استعانت الروائية بحبكةبسيطة جسدا وواضحة، قللت من انتماء هذا النص لفضاء البروايية الحداثي

الأب، الذي لم يكن يشعر تجاهها بأيّ إحساس صوى أنها مربية لطفليه ليس غير. بعبارة أخرى تحولت الفتاة المتمرِّدة إلى جارية طيِّعة في منزل السلطان الأمر الناهي الذي هو الزوج.

#### بساطة المبتكة:

لقد استمانت باهية الطرابلسي هي كتابة روايتها هذه بعبكة بسيطة جدأ، وواضحة قللت من انتماء هذا النص لفضاء الرواية الحداثي. فلا تقاطع في الأزمنة، ولا خلط في الأمكنة، ولا تمدُّد في الأصوات. فما نصفي إليه، ونقرؤه، لا يتعدى صوت الراوية (الساردة) وهي ليلى.. التي تماهت تماماً في شخصية المؤلفة حتى بدت كما لو أنها سيرة ذائية حقيقية، واختيار زمن الكتابة، وهو الحقبة التي اعقبت زواجها من كمال، يمنحها الفرصة الكاملة لاستعادة الماضي، لذا اتسم سردها للحوادث بالدقة والترتيب الذى يقصح عن سلاسة الوقائع وفقا لزمن حدوثها الطبيعي. صحيح أنها اعتمدت على التنبؤ، والتوقع في بعض الأحيان، مثلما حدث عندما تنبأت لها (هنيدة) بما سيكون عليه المستقبل، كالسفر إلى الخارج، والتمرف على رجال عدة، والصدمة القوية التي يسببها لها من تحب، إلا أنَّ هذا التنبوءَ لم يكنُّ له أثرُهُ في النسيج السردي للحوادث.

كذلك لجأت إلى تقنية التلخيص، فهى، كلما تعرفت إلى رجل جنيد، مسردت عليه ما حدث لها في الماضي. جـرى ذلـك عندما عرفت عمر في (غرونويل) وتكرر ذلك عندما تعرفت إلى (آلان) الفرنسي... وعندما عاد إليها فاضل طالبا الـزواج رَوْتُ له كُلُّ شيه. وتضمن الحوار الذي جرى بينها ويين (شیماء) بعد تعرفها على (آلان) وبعد خلافها مع عمر، والحوار الذي جرى بين زوجة الأب وفاضل عندما كانت مختبئة وراء المكتبة، والحوار الذي دار بينها وبين الأب مصطفى في شقة عائشة إضاءة للماضي.. وذلك كله أسفرٌ عن استعادة بمض الحوادث، وتكرارها، مما يعني أنها تحولت إلى وظائف، أو حوافر، تساعد على تنشيط السرد، وتفعيل ذاكرة الشارىء اعتمادا على التخزين، و الاسترجاع، لربط ما وقع في البداية مع ما يقع في وسط الرواية وآخرها أو مأ قبل الآخر،



#### سلاسة المكان:

وقد رافق هذا النسق الزمنى تنقل في الأمكنة يتناغم وسيرورة الحوادث. فالبداية كانت في بلدة ثم تسمّها تقع قربية من الرياط، ومن وصف الوَّلفة نها يمكن الاستنتاج بأنها المحمدية (فضالة) ومن ثم تم الانتقال منها إلى الرياط، والتجوال بسلاسة على ضفاف النهر المعروف باسم نهر أبي رقراق. ثم الانتقال إلى الدار البيضاء، وهي ليست بعيدة كثيرا عن الأمكنة المذكورة. وهى الدار البيضاء ما فيها من الأحياء الجديدة والبورجوزاية المتفرنسة. والخالبة زكيبة ومنتزلها البذي يبرهى إلى منزلة القصور، وإحياء الحفلات الصاخبة التي لا نجد مثيلا لها إلا في ليالي ألف ليلة وليلة المليئة بالخيال. ثم الانتقال من الدار البيضاء إلى غرونوبل وما تخلل ذلك من التعرف على أهاق جديدة، وحياة ذات نمط مختلف. حيث الحرية، والعلاقات المنتوحة، والتيارات السياسية شديدة التباين، وهي حيّ سان مارتان تتخذ البطلة من السكن الجاممي مقرا برفقة (شيماء) قبل أنّ تتأجّر شقة تتخلو فيها بممر الذي تكشف عن متخلف هَي ثياب تقدميٍّ، وأخيرا العودة إلى الدار البيضاء في المفرب، فهذه الحركة السلسة بين الأمكنة والمدن، وضعت البطلة هي فضاءات نفسيَّة، واجتماعيَّة، شديدة الاختلاف، مما ساعد على صقل شخصيتها، ووسمها بالطابع القوي، لكنّ العبرة، عادة"، في النهايات، فمثلما كانتْ البداية جاءت النهاية الأخيرة الانطلاق من القفص، والتحليق، ثم العودة مجدداً إلى ما وراء القضبان.

#### المركز والأطراف:

ولقد ارتكز بناء هذه الرواية، وحبكتها البسيطة، على مجموعة من الشخوص، في مقدمتها ليلى التي أتاحث لها المؤلفة دوريسن مشكاملين، هما: دور الراوية (المساردة) ودور البطلة التي تتجمّع حول الاهتمام بها خيوط الرواية جميماً. فشخصياتها الرثيسة: الأم، والأب، وهاضل وعمر وآلان، وكمال، وشيماء، كلّ منهم لا مكان له في السرد إلا من خلال علاقته بليلي. فصوتها، وصورتها، يلقيان الظلال على كل الشخوص. تحن لا تعرف مثلا، شخصية عمر التي أدانتها الساردة إلا من خلال ليلي. ولا نمرف طبيعة الشاب القرنسي (آلان) إلا

من خلال تصويرها له، ولاهتماماته، ورفقه هي التعامل مع المرأة، ولا نعرف فاضلا - اثنى ببدو في هذه الرواية مثالا تنشخص اتشرير -- إلا من خلال وصفها له أيضاً. ولعلاقته ننبيلة أولا، وبزوجة الأبّ ثانية. حتى الأب نفسه نشرت الساردة ظلالها على صورته، فسمعناها تتكلم عن تغيّره، واتجاهه إلى التطرف، والتمصّب، من خلال وعى ليلى بذلك، أي أنَّ البطلة - بكلمة موجزة - تحتل موقع البؤرة في هذا النص الروائي. وأما الشخصيات الأخرى، فعلى الرغم من أهميتها، لا تتجاوز محيط الدائرة إلى المركز،

#### خفايا المرأة:

لقد تميزت كثابة باهية الطرابلسي في الرواية بصراحتها المطلقة، ليس لأنها تصف بلغة مباشرة علاقة الرجل بالمرأة، وإنما لأنها ألقت الضَّوْء على جوانب من المرأة تظلُّ، غالباً، في الزوايا المتمة، فلا تبوح الكاتباتُ بالكثير منها إلا نادراً . فقد صورتُ انا ضمِّف المرأة من خلال شخصيَّة الخالة زكية. أو زوجة الأب (مرية) وسلبيتها، وعدم البحث عما يحقق لها الإنصاف والمساواة مثلما هو الشأن بالنسعة لشيماء، أو ندى، التي تزف إلى عريس لم تعرفه سابقاً، ويتم تجميلها له، وإعدادها، كما تعدّ الضحية ليوم العيد. وألقت الضوَّءَ أيضا على العالم الخفى (النفسى) للفتاة بتوجيه النظر إلى التربية المنزلية القائمة على التمييز بين الأخ وأخته على أساس بيولوجي، مما يؤدى إلى إيجاد العقد السيكولوجية التي تبحث عن منفذ لها تارة بالتمرّد، وطوراً بالثهور، والانحراف، ولم يشغلها هذا الجانب النسوي باعتبارها كاتبة عنٌ لفت النظر لما تتماز به شخصيّة الشابّ الشرقي من تناقض، فهو يدعو لشيء، وعند التطبيق، والمراس، يتنكر لكل مًا دعا إليه، أو ظنَّ أنه يتبناه.

باختصار ، أمرأة ليس إلاء رواية جيِّدة تضع الإصبع على الجـرح، ولا تسلم بهزيمة المرأة، وإنْ انتهت إلى الانكسار \*\*.

• باقد وأكانيس من الأربن \* فصل من كتاب بعنوان في الرواية النسوية



 باهية الطراباس، الدوأة ليس إلا، المركل الثقاق المربىء الدار البيطناء المفرب، بدا،

> ٤. السابق ص١٠ ه. السابق ص ۱۰ – ۱۱ ٦. السابق ص ١١ – ١٢ ٧. السابق ص ٣١ ألسابق ص أ ٩. السابق ص ١٩ ١٠. السابق ص ٢٧ ١١. السابق نفسه، ۱۲. انسایق ص ۲۳ – ۴۷ ۱۳ . السابق ۲۵ ١٤. السابق ص ٥٧ ١٥. السابق ص ٧٠ – ٧١ ١٦. السابق ص ٨٠ ١٧، السابق ص ٨٩

٢. الصدر لسابق ص ٢٠

٣. السابق ص ٦

۱۸ . السابق ص ۲۹ ١٠٢. السايق ص ١٠٣ ۲۰, السابق ص۸٤ ۲۱. السابق ص ۱۰۹ ٢٢. السابق ص ١٩٤ ٢٢. السابق ص ١١٦. ۲٤، السابق ص ۱۱۷ ۲۵. السابق ص ۸۳ ٢٦. السابق ص ٨٤ السابق ص ۵۵

۲۸. السابق ص ۲۲ ۲۹. السابق ص ۸۷ ٣٠ السابق ص ٩٥ ۲۱. السابق ص ۹۷ ٣٢. السابق ص ٢٦ ۲۲. السابق ص ۱۰۸ ٣٤. السابق ص ٩٨ ٣٥ السابق ص ١٠٧ ٣٦. السابق ص ١٣٥ ٣٧. السابق من ١٤٥ ٣٨. السابق ص١٤٨ ٢٩. السابق ص ١٥٢

20 السابق ص ۱۵۳ 13. السابق ١٥٤ ٤٤. السابق نفسه ٤٤٠ السابق ص ١٥٦ £٤. السابق ص ١٦٨ ٥٤. السابق ص ١٦٩ 173. السابق من ١٧٤

٤٧. السابق ص ١٥٦ ۱۸ السابق ص ۲۲

العربية يصدر قريباً.



مثل ظاهرة كونية غريبة حدثت قبل جيلين، ما زال العرب ينتظرون كل خريف جائزة نوبل، بعد أقل من عشرين عاما من على فوز الروائي المصري الراحل نجيب محفوظ بالجائزة الأرفع

وحديث نويل عند العرب منذ ذلك الوقت، متكرر ومنسوخ مثل الدراما الرمضانية: زويعة مقالات تتقاطع كثيرا على فكر قليلة الشأن؛ أولها أن بعضاً من كبار الأدباء العرب لا يمكن شراؤهم بجائزة حتى ولو كانت بحجم نوبل للآداب، وثانيها أنَّ النين استوفوا استحقاقات نوبل السياسية ما زالوا، بحسب تلك الفكر، على رصيف التِرشيحات السنوية التي لا تعدو أن تكون حفلة إعلامية لذلك الخميس الخريفي المرتقب من كلُّ عام.

ولا بأس من استمادة بعض القالات المحفوظة للكثيرين من الكتاب العرب النبين أسرفوا في ذلك الخريف الثمانيني، بتأويل الدوافع، غير البريئة بالطبع، التي وجهت نوبل من العاصمة الباردة إلى القاهرة الحارّة: تلك المقالات التي أعادت تدوير نظرية المؤامرة، والتقليل من شأن ،محضوظ ، الأدبي .. باعتبار أنه لم ينالها إلا مكافأة على مواقفه السياسية المتدلة.. والعروفة للجميع ١٠٠

فإبراز موقفه الإيجابي من السلام، مع إسقاط ريادته في الرواية العربية، دفع العديدين إلى القول بأن الجائزة لم تكن لمسر أو العرب.. بل ، للمواقف النشاز التي يحاولون من خلالها اختراق

العرب ودفعهم إلى السالام ءاا

هذا كله، والكثير غيره، شكل أرضا خصبة للبناء السريع في مواجهة بعض المبدعين الكبار..؛ فقد بقي الحديث لسنوات طويلة عن تخفف الشاعر محمود درويش من ميراثه الشعري القديم، مصحوباً بالكثير من المواقف السياسية المعتدلة التي لا تروق لأصحاب النوازع الحربية هي الأدب..؛ مقترنا بالخوف غير البريء على الشاعر بأنه أفرط في السير إلى نوبل، فيما هي تمضي

نادر رئيسي ه

بدورتها بعيدا عن وقوفها الاضطراري في العام ١٩٨٨ ا حتى ودرويش يعلن صراحة بأن نوبل جائزة لم تخلق للأدب العربي، وأنه أ يمرف كيف يحلم بعيدا عنها.. جاء من يقول: ها قد بدأ الرجل يعود إلى

إلا أن قصة الشاعر أدونيس مع نوبل تسير في الجاه أكثر تشويقا؛ فصاحب ، أغاني مهيار الدمشقي، مرشح دالم في قائمة نوبل النهالية من كل عام.. حين « تخطئه » فيعود من جديد في العام التالي من أسفل السلم إلى ما قبل نهايته بقليل

وإذا كان الشاعر والمُثقف المثير للجدل دوما، قد أعلن مرارا أنه لا يفكر بالجائزة، أو لا يسعى إليها، على وجه الدقة، هذلك لم يشضع له كثيرا حين تتناوله المقالات الصحافية العابرة فيما يشبه محاولات الإعدام الوهمية في أقبية التعنيب؛ ففي أقلُّ ما يتعرض له أدونيس من أولئك النبين يرون في نوبل حيلا غربية الستدراج العرب من حصونهم، أنه يمثل التراث الثقافي العربيُّ المنقرض، في قراءة مغلوطة للمثقف الناقد.. إلا أنها تبقى محاولة اغتيال فأشلة . طالمًا أن نوبل ما زالت عند العرب ظاهرة كونية مدَّهشة تأبي التكرار ..

وفي سبيل تفسير ذلك نتعدد الروايات إلى حد أن تتضخم مثل خرافة يجري تصديقها ؛ لكنَّ الأكثر صوابا في كلّ ذلك السجال الدائري حول الجائزة هو أن العرب الأن هم في أمسّ الحاجة إليها، فتسليط ضوء نوبل البهر على نموذج أدبي

عربي مثل درويش أو أدونيس يعدُّ أفضل حجة مضادة لتقديم الثقافة العربية مقابل الصورة الشائهة التي يتبهرج بها جزء غير بسيط من العرب .. مثل مكياج ساذج يطبع العرب، بعامته، ثدى الغرب بصورة كاريكاتورية منفرة.

.. لكنَّ ذلك يبقى رهانا يستند إلى الكثير من الخسران؛ فمحفوظ أيضا فاز في الجائزة في وقت عصيب على العرب، كانت الانتفاضة الفلسطينية الأولى في أوجها، وكانت الجهود تستميت لتقديمها إلى الغرب بصورتها الإنسانية المقهورة، ولملُّ كلمة محفوظ التي القيت في حفل تسليم الجائزة، كانت جرِّءا غير بسيط من ذلك الجهد ..

ويتذكر الجميع كيف جاءت مكافأة محفوظ من قبل رؤوس مغلقة على هم المؤامرة مصحوبة ببعض الأصوات الأصولية التي كانت تكفر محفوظاً.. فكان أن ظهر ذلك الرجل الغشيم الذي حاول اغتياله بتأثير من تلك الأراء المهووسة بعقدة الاستهداف والتطيُّر من الظواهر « الأدبية،

ه كاتب وصحافي أردني



## مع المستشرقة الفرنسية دومينيك رانيفوزون دوار دول الأدب الإفريقي الفرنكوفوني



إ تعد إهريقيا السوداء تبدأل الفضاء الأسطوري والغراهي الأكثر 
غموضا والفضاء البكر الذي يغري الكتشفين والباحثين هي 
الانتروبولوجيا والجهولوجيا وهي نشأة الأدبيان والإلسان هقط، 
بل أصبحت منذ سنوات قبلة اللتقاد الباحثين هي الأدبية العد قذم 
الأدب الأهريقي خصوصية جديدة للمكتبة الأدبية العالمية 
واستحق من خلالها انتزاع جوافر عالمية كبرى اهمها دوبل عن 
طريق وولي سويتكا (دوبل للأداب ١٩٨١) ينجيريا. ونادين غورديم 
(جنوب إهريقيا)، ١٩٩٧ وجون كويتسي من جنوب إهريقيا ٢٠٠٧

دومينيك رانيفوزن ناقدة هرنسية واستاذة بهاممة السروين اسنوات اختارت أن تلاحق الكون الأدبية الإطريقية في خرود منعشرة وخصصت بحوطها لدراسة هذا الأدب وتعدّنه إلى دراسة خارية الأدب اللقاشي فصنفت عددا من الكتب حوله وأقامت اسنوات في معددا من الكتب حوله وأقامت اسنوات في معتشر تقضر تقاصيل الحركة الإبداعية

التقيناها الأول مرة في الجزائر في المنتفى الدولي السرديات بجامعة بشار فكانت لنا لشامات اخبرى المحرت هذا الحدوار الذي معجنتا فيه رانيفوزن إلى عمق حزيرة منغشقر كاشفة لنا عمق ما يعبره الكتاب هماك.

ا كيف كان اللقاء الأول لدومينيك رانيشوزون بالأدب الإطريقي 9 وما سرّ هذه الافتفاتة؟

 سدأت أبحاثي انطلاقا من الوضع في مدغشقر بما أنني تعرفت على هذا البلد بفضل زوجي منذ ٢٥ سنة.

في التباياة، قرات وتاست؛ البلد، التامن ملاقاتهم بالناكرة والأدب. حضور أو غياب مدم الدناصر في تكوين تقاطعهم وتوارقها. ثم ضرحت هي التجاز أصلورحة عن الأدب الترتكوفوني سنة 1941 هي مصاولة لتصليم معتى لهذا الملجز ولأصوله والخصوصيات إنجاده وقد وقت مقاشلة هذه الأطروحة سنة 1947 م وجامعة الجريسة 18

عام ١٠٠٠ في جامعه باريس ١٠٠ منذ ذلك الحين. اتسمت دائرة اهتمامي



لتشمل مناطق أخرى من الأدب الفرنكوفوني الذي وجدت فيه أوجه شبه كثيرة دالأدب اللغاف...

إن الآهشمام الكبير السني أوليه لهذا الانتاج الفرتكوفوني خارج الحدود الفرنسية والحدود

اللفاشية يدخل ضمن اهتماماتي بالإمكانات التعبيرية للغة القرنسية وقدرتها على الخلق. وهي لغة مشتركة لكل هذه الآداب وفضاء لتنافذ الثقافات.

٢- سوف تعود إلى هذا بأكثر دقة، لندخل
 عائم الأدب اللغاشي شل تعتبرين أن هذا

الأدب أدبا مهمشا ؟

حقدما نتحث عن «الهامش» أو « المحيط»، هذا يعني أننا تفكّر انطلاقا من معركز» قد يكون، صعنياً، باريس، لقد كانت هذه الوضعية هي القائمة رسمياً طيلة القرة الاستعمارية حيث السيطرة اللغوية مم تكن

ين واحدي المرازات السيطرة السياسية. اليوم «الألت باليس» «الزائد لهن من الهية حضر و الشخر و عيث المية حضر المية سيدكرة حدة كيميا من دور الشخير والمية الاحتماء المنت الإحتراب— المنت " ١٠٠ - وقي الاحتماء معرض الكتاب— المنت المنت المرتبة المنتجة منتجة المنتجة ال

حين مساويروس معطيها كما شبعت شبكات الانترنت هذه المبادرات التي اعتبرتها صحية جدًا، الأدب الفرتكولوني المائشي، الذي يتواجد مع الأدب باللسان الماغاشي، هو لسوء الحط قابل الانتشار في

مدغشقر بفسها. في عرسنا حيث تنتشر أعمال بعض الكتاب، يقع خلطه بالأدب الإعريقي

ه طبيعي، البست منظمة ربلدا إهريقيا؟؟؟ 
ميرّر هذا الخلط وغير ميرّر هي آن، فهذا 
الأدب يمكس ما يعصل هي جزيرة منطقر، 
الذب يمكس ما يعصل هي جزيرة منطقر، 
الذي يجزية فريبة من إفريقيا ولكن في 
الموقت نفسه منطقة جدًا بمبي سكانها 
الديري يحدرون، في معظمهم، من أسها.

٣- كيف تخطيت المحوبات والوصول إلى هذه الضفة القصيّة على القنت اللغة- أو لنقات اللغة- أو لنقل اللهجات الملفائية – أم اكتفيت بالمدؤنة المكتوبة بالمكتوبة بال

- مازلت بصعد تعلّم المناشية غير أني لست متمكّنة منها قدرجة القدرة على تحليل نصوص ادبية، ولهذا السبب لا اشتغل إلا على النصوص الفرنكوونية، وإن كنت إخذ بعين الاعتبار الإنتاح الملفوفوني، الذي يتعلق خاصة ما أشعد

تواجد هنين النجزين ظاهرة مهمة جدًا لأن جانبين من الحس الملتاشي يجدان إمكانيات محتلفة لتمييرات متكاملة.

المواثق الأخرى تتعلق بالنطق، بالإحساس، بغهم المسكوت عنه. وهو كلير جدّاً، كل ذلك ياتي بالصعير والسماع وربطا الملاحظات بالقراءات والتقهم، وهذا ما يسمّى بالاندماج ولا يأتي الأمر قرار.

1- المعروف عن الأدب الإفريقي أن قسما كبيرا منه هو أدب شفوي. هل ينسحب هذا الأمر على الأدب اللغاشي؟

هادر مثلثات مديد آلخراهات والأمثال الشبيد التي والأمثال المشبيد التي الاستدلال بها في الخضاء التي يكون السياة الإجتماعية. الأغلني والأحاجي ...كل منة الإجتماعية ... جمعها وتشمل الأنها إخليات وهذه السابلة المحيدة الإحدادة التلفذيون... و كدن هنا الاحياة المحيدة ... منذ القرن ١٩ نظمة للمنز ١٩ نظمة للمنز ١٩ نظمة للمنزور والألوات منذ القرن ١٩ نظمة ي

#### مجلة عمائ

يتنيّر كالأشخاص واللفة والحياة، هو جانب من الثقافة، يفذي الإنتاج الكتابي ويتغذَّى هو نفسه من عناصر الحياة العادية،

الأدب باللغة الملفاشية مكتوب أيضا منذ ١٥٠ سنة، مع نصوص عديدة في الشعر والمسرح والأغانى ونصوص في الفاسفة والتاريخ والاتنولوجيا وأدب الرحلة والمقالات المبياسية والروايات

ه-ما هي خصوصيات هذا الأدب؟ الأدب الفرونكوفوني في مدغشقر، كما

هي بلدان عديدة آخري، يرجع باستمرار إلى الوضية في مدغشقر، الوضعية الاجتماعية والسياسية والافتصادية والثقافية.... الشاكل العويصة التي تعترض هذه الجزيرة

التي ثماني في هذه المشريات الأخيرة من آهات ومشاكل كبرى وتفرق في فقر مدقع. وصلت نسبة الفقر فيها إلى نسب

· وهو كذلك، هناك إذن حاحة للكلام، للصراخ وللتعبير عن المعاناة والتعبير عمًا لأ بمكن قوله هي النقاشات اليومية أو لغياب مناخ لنحوار شي مجتمع مثل مدغشقر.

 طبعا، أيتما كان الفقر لا تسأل عن حرية التعبير والديمقراطية،

 أجل. لذلك يبدو لي الأدب بالفرنسية يبدو لي أساسا مساحة لحرية التعبير، جرعة أكسجين مهداة في حالة من الاختناق، وهو بالإضافة إلى ذلك فضاء خلق لغوي لا ينبغي أبدأ نسيان هذا الجانب الجمالي الذي دونه لا نتحدُث إلا عن تحقيق منعمي وليس عن

هٰی هٰذا المضمار، کل کاتب بحاول ابتکار طرق للتعبير خاصة به.

 هل يمكن أن تذكري لنا أمثلة دقيقة عن هؤلاء الكتاب وما يميّزهم عن بعض؟

طبعا اعطيك بعض الأمثلة، دافيد جاوو مأنوزو يلعب كاثيرا على استراتيجية التناص وترجمة الأمثال والسخرية. راهاريمانانا وميشال راكوتوسون يعيدان توظيف الشخصيات المرجعية القديمة في الخرافات ويشتفلان عليها، أستار نهرينا وهولونا بيكار تُمتمدان على جمالية التكثيف التي تقترب من الشمر الكلاسيكي للا هانتُيء، وهلم جرّاً،

٦- هل للكتابة النسالية أي ثقل في الشهد الأدبي اللقاشي؟

- مَدَغَشُقَر عُرِفَتَ مِلْكَاتَ مِنْدُ ١٨٢٨، رَانَا فالونا إيار التى تلتها ملكتان تحملان الاسم نفسه، هذا البلد إذن متعوّد على أن تصل النساء هيه لكلُّ مراكز المعوُّولية والنفوذ ، توجد عديد الكاتبات في مدغشقر، كما هو الشأن بالنسبة للرسامات والموسيقيات والشخصيات السياسية كالوزراء والدينية كالقس الروتستان والجامعيات وسيدات الاعمال.

كراريس راتسيفا ندريا هَا مَا نَانًا (١٩٧٨– ١٩٢٦) كانت روائية وشاعرة شهيرة باللغة المالفاشية إيستار رامامُو نجيمُوا كتبت وتكتب كثيرا باللغة اللغاشية.

كذلك الأمر مع الرواثيتين والسرحيّتين يسارلون رافذومانجائو كريستيان رامانا تْسُوًا هٰي مدغيشقر، وميشال راكوتوسون هي فرنسا .. دانبيالاً راسُواهاهارُو واستار نيرينا

كانتا شاعرتين كبيرتين. يمكنك أن تقرأ ضي «أخيار مدغشقر» أقدم الكاتبات أو القاصات سَاوُو رالأَمْبُو، ليلأ راتسيفا بدريها مانانا ونساء صنيرات في السن مثل ريلو في ونبالي أنْدُريا مانا ىجازا ..

كما ترى إذن، كل الأجيال حاصرة، ولكنني لن أقدول سع هذا أنني أصيَّز أدبا نصائبًّا كظاهرة. هناك كتّاب يهتمون باللغة والوقائع ومن بينهم نساء، كل واحدة منهن كثيرها من

الكاتبات، تعمل على رسم دريها الخاص. ٧- هِل استطعت، يوسفك تاقدة، ان تتخلصى من هين الستعمر القديم وانت تباشريى نصوص اللغاشيين بميدا عن

- لقد ولعث سنة الاستقلال، ولذلك استطعت الانضلات من الجو الاستعماري والعقلية التي كانت سائدة فيه، وليس لي أي مريّة في ذلك، ولكن لابد من الاعتراف بحقيقة انه، في القرب، المايير الأدبية مختلفة عمّا هو، ضمنيّا، معمول به في بلدان فرونكفونية أخرى،

لا يوجد عي هذا شيء من الاستعمارية بالمنى السياسي للكلمة، أن مسئلزمات شكل الاشتغال على اللغة والخلق الفنى ودرجة التاهلم الدنيا للمتلقي الغربي كآها عوامل تؤثر هي انفتاح السوق الفرنسي للنشر من عدمه. وهُذَا الأُمَّر معمول به في كُل مكان في العالم، فما إن نجتاز الحدود الثّقافية علينا أن نتقبّل النصوص التي تكون متكيِّفة مع الإطار وليس

مع آخر ما يعتبر صاحب هيبة بالنسبة للبعض ويعتبر عاديا بالنسبة للبعض الآخر. و من هنا جاءت أهمية أن نعرف جيّدا المعتمعات التى يولد فيها الأدب الذي ندرسه،

كي لا نطبق بعمى المابير غير المناسبة ونحتقر ماً هو مناسب لكن لوضعيات اخرى. ٨- عبرقت الأدب العربس الضرلكوفوني

- شمال إفريقيا- ما رأيتك في هذا الأدب والرواية تحديدا أ

- بفضل زملاء من الجزائر، تحديدا، قرأت روايات مفاربية كثيرة خلال السنوات الأخيرة، ولا بد أن أعشرف أن هذه المنطقة متقدمة فملا على الحيط الهندي، الروائيون عددهم كثير، بمرفون كيف يوظّفون الأدب الكلاسيكي ويفدُّون كتاباتهم أيضا بالكتابات الفريية. هدأ الفضاء المفاربي ملتقى الطرقات الشتركة للأداب الفرونكمونية

أنا معجبة كثيرا بآسيا جبّار، ميساء باي، الرزقى ملال وهبد القادر الجماعي وأحب أن أدخل هي فك الشيفرة الصعبة التي تتطلبه قراءة كأتب ياسين ورشيد بوجدرة وأمين الـزاوي. هذا تمرين ممتع وأحيانا مؤلم أن تِدخل في حساسيات أخرى، أن تترك نفسك تُستدعى في لنتك الخاصة وتمرّ إلى عوالم اغبرى وتكتشف جنزما فقطامن ثرواتها وطرقها المسدودة، ما زلت إذن أمضي الي

طريقي الغاربيء ٩-ماً هي نقاط التشابه ونقاط الاختلاف ببان الضرنكضونية الإضريقية المسوداء والضرنكشونية المعربية، وأنت الباحثة هي الأدب المقارن؟

إن نقاط النشابه تخص وضعية هذه الأداب: كلُّها في حالة الثمَّاء، لغات تتغذَّى من ثمَّاهَات ( شفويّة أو مكتوبة، قديمة أو حديثة دينية.. احيانا )

هذه ألأداب تعطينا هرصا جديدة اساحات ثقافية كانت فيما مضى مغلقة على نفسها، وهى كذلك المكان البعيد البذي بمكن من التفكير والتصاؤل عن المجتمعات، لأننا نطم جيّدا أن الابتعاد، عن طريق اللغة أو المفى، بساعدنا على الوعى بالقيم وبالحدود اللامرئية لثلك الثقافات والمجتمعات عندما تعيش معهم ذهتياء

هذا بالنسبة لنقاط التشابه وهى قوية جيرًا. أما بالنسبة للإختلافات فهي تتعلَّق بالطبع بالمجتمعات التي توك فيها هذه الأداب وتتسبّب في حصور موضوع دون آخر.

هذا التسأول يتعلَّق بالذاكرة، يتعلَّق التساؤل المنوعات التي تمسُّ مجالًا ما من الحياة، هنا

في كل مكان، يحاول الأدب فتح الأبواب المغلقة واستكشاف الدكريات للمنوعة. تمثّل الكتابة طرصا لابد من استملالها للتحرّر من الأغلال ومحاولة العيش عبر الأساطير. كما تمثل أيضا فرصا للعصول على الكانة التي نستحقَّها في عالم مفتوح ولكنَّه لا يأتي ليهديك هذه المكانة، لا بد أن نستحقها أوّلا. أن تحصل عليها لأنقصنا بأنفسنا لا بد أن نتتزعها من خلال الخلق.

١٠ - عل ما زال الكاتب الأسود يلهج بسؤال الحرية والتحزرام أنه تجاوزها بعد ذهاب زمن

العبودية وانتهاء الاستعمار الأورويي؟ تمود فترة أدب النضال التي تمجَّد القوميات إلى السنوات الأولى للاستقلال. كمَّا نعتقد إذن أن الأدب لابد أن يكون في خدمة الدول التي سوف تُبنى ان يقدّم الأدوات الإيديولوجية قبل كل شيء. ويدخل في هذا الإطار الصورة الثقافية للثنائيات: مسيطر/ مسيطر عليه وأسود / أبيض ومعلى / مستورد منذ أربع عشريات تغيرت التوازنات الدولية وراجمت المجموعات البشرية مفهوم الهوية الذي حسم أيام تمجيد النضال.

لقد هرضت الوقائع المقدة والؤلة نفسها على النظريّات، وما زآل الأمر متعلَّقا بالحرّية، وبالهوية، ولكن منابع الانفلاق أصبحت هي مستهيات مختلفة وتوجد داخل الجثممات كما هي خارجها، إن الآداب تميّر عن حركة الراجمة هذه وتحكى الأوجاع الداخلية، الظلم الذي يمش أعضاء نفس العرق ونفس

إن هذه الاهتمامات وقع الثعبير عنها بأشكال أدبية مختلفة جدا وتدهب حثى القوضى الداخلية في مرحلة السرد وحثى ابتكار مفردات جديدة لإعطاء شكل للقوضي، للمبثء لفقدان معنى التاريخ الذي تفرق فيه هدء المجتمعات،

١١ - يتَّسم الأدب الإفريقي بالمحلِّية الشديدة فهو ادب يتشرب من المشولوجيا والبيئة والمادات والتقاليد والدين. هل اكتشاف هذه العوالم المعشة كان محفّرًا لك للعمل على هذا الأُدب أم كان، بصعوبته، منفرا 9

- هَى كَلَّ أَدَبَّ، بِمَا هَي ذَلِكَ الأَدْبِ الْمُرنَسِيِّ،



جانب من التشفير الثقافي، عناصر إيماء، إنجاءات قد لا تكون مفهومة تماما إلا تلقراء الذي يميشون داخل ثلك الشيفرة، بالمراجع

التي تعمل لديهم بشكل طبيعي. و يجدو هذا الجانب جليًا عندما تهتمً بالأداب المتحدرة من ثقافات أخرى لأنك تفهم أنَّك غريب من كلُّ هذه الإشارات المتنافرة هي النصّ، أسماء الأماكن والشخصيات لا تَلْكُرِكَ بِشِيءَ وَلَا تَمْنِي لِكَ شَيْئًا، وقد يغيب عنك مغزى بعض ردود همل الشخصيات درجة الخضوع أو التمرّد، موضوع الطالبات أو الانتقادات لا بيدو واضحا.

يوجد في هذا الثموض نقسه جانب معيّر لا يشجِّع الْبعض ولكنَّها، بالنسبة إلى تحديداً، جانب مبهر، وهو الذي يجذب القارئ التعب من عمله السطر الذي يعرفه حق العرفة فيودً أن يترك نفسه بنقاد إلى مخيال لا سيطرة عليه عقلياء

احد الأسباب الرثيسة لنجاح الأداب الفرنكفونية في فرنسا يعود حتما إلى ذلك الغموض البذي يبعدنا عن نقطة الارتكاز الأوروبية متمثّلًا في أدب فرنسي واثق من قيمته المرجعية العليا

هذه النصوص تلعب اذن دورا كاشفا أمام وضع لا يمكن اعتباره حتميًّا . إنها تدفعني إلى إيجاد المناصر الناقصة. إعادة قراءة التاريخ - خاصة التاريخ الاستعماري - بنظرة الآخر، أو الآخرين ووضع وجهات النظر هينه الواحدة مقابل الأخبري. هذا الأمر يتطلب مجهودا حقيقها لكنه يفضي إلى أهاق أخرى وشعور بالتحرر إضافة آلى النظرة النسبية إلى الممارف وهي أمار ضاروري لأي بناحث، كل هـدا، أدين به لـالداب الفرنكمونية، لهؤلاء الأخرين الذين بتدفقون على المشهد الأدبي

١٢- هل واجهتك مشكلة العثور على الراجع والوثائق لهذا الأدب الإفريقي؟

- بكل تأكيد، لا بد أن أدرك الفاهيم الضمنية للنصوص الأدبية، أن أبحث من ناحية الإنتولوجيا، التاريخ، علم الاجتماع وحتى العلوم الدينيَّة، كل هذا دون الفرق أو إشاعة الخيط الذي يتمثّل في تحليل التون. أشتري عديد الكتب في تنقلاتي، وهذا يبين

لى أيضا أن المنشورات الفرنسية وحدها لا تعطى فكرة كافية عن انتاجات ثقافة ما وإنَّما هى فقط نتيجة اختيارات بعض أصحاب القرار،

التعويل على بيبلوغراهيا وضعها أخرون، يعنى أن ندرك أنفسنا سجناه اختياراتهم التي هي مبررة بالنسبة لأعمالها وليس لأعمالنا

١٣- هل ساهم تشوَّم اللغات الحلية في اثراء هذا الأدب أم ساهم في تشتيت ملامحه ومدونته بين مسونات ا تعدد اللغات التي تستند عليها الآداب

الفرنكوفونية يسهم في طرافتها بمعنى تميزها، في ابتكار كلمات أو تعابير مأخوذة منها وهي عديدة جدًا وتظلُّ دائما منبع اكتشاف وانبهار، حتى بالنسبة للذين لآ يفهمون اللغات /المنبع.

هنا أيضا، من لا يستطيع الوصول إلى هذه

اللغات لا يستطيع أن يدّعي فهم النصوص تماماً ولكنَّه يتقبَّل ما يكفى من العنى واللامعثى ليشعر أنه مدعو إلى عالم ذهبي لم يكن يتصوره، تباين الأشكال هو ببساطة انعكاس لوحدة التمشي بين الثقافات، وهو يبين أيضا مدى قدرة اللغة الفرنسية على استيعاب المفاهيم، المفردات والهياكل الغريبة

بتعلق للوضوع إدا بتشعبات نواح عديدة من حركة واحدة. ١٤- كيف كانت صورة الرجل الأبيض في ادب الكاتب الأسود؟

- لم يكن هناك، مثلما هي الحال في زمن السودية، هاجس الرجل الأبيض الذي ينبغي أن يقع وضعه دائما في مواجهة الرجل الأبيضر هذا التعبير نفسه أصبح له اليوم معنى محتلفا جدًا حسب المناطق إذا كنَّا في هايتي أو في الجزر الإفريقية الفرنسية في مدغشقر أو في موريس، في عالم الهاجرين في فرنسا أو هي المفرب المربي. هذه الاختلافات هي المعاني هي الواقع لا يمكن الانتباء إليها إلاّ ممن يستطيع الوصول إلى ذاكرة الطبقات، التى توارثت أهكارا معيّنة .

الكتاب يناورون أو يتلاعبون بهذه المضردات حسب مشاريعهم الشخصية مما يجعل

القراءات أحيانا صعبة في مدغشقر، البيض قليلو الحضور تسبيا في النصوص المعامدرة لأن الاختلالات الأجتماعية متأتية لدرجة كبيرة من موازين القوى الداخلية في المجتمع، عديد النصوص الإفريقية الحديثة، مثلا «عبور » للدجيبوتي وابري. «عندما نرفض أن نقول لا « الرواية التي ظهرت بعد رحيل أحمدو كوروما أوعطى نار هادئة - للقموري سليم هاتو بو تسير هي المقابل إلى تأثير أوروبا على رجال السياسة

ולמו, בג الرجل الأبيض يظلُّ إذن، في كواليس هذه النصوص التي تظهر الوضعيات المسائبية التي يؤدي إليها الحفاظ على السلطة من طرف مسؤولين مرتشين.

١٥- يقول أحد النفّاد أن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي دخل عن طريق الاستمارة، بينما الشمر والمسرح كانا جزءين من الثقافة الإفريقية. كيف ترين هذا الرأي؟ - صحيح أنه في أغلب البلدان ذات الثقاليد الشفوية، الجنس الأدبى الأول هو الشعر، تُفاجأ بحضور سهرات شمرية، برؤية عدد الدواوين المنشورة، رغم أن القراء تتحكم بهم قدرة شرائية محدودة جدًا مثلما هي الحال في هايتي أو مدغشقر، المسرح أيضاً جنس ديناميكي لأنه يصل إلى الناس بشكل مباشر، و لكن هذين الجنسين الشعبيين، المناسبين للأوضاع والمقليات، فليلا النشر، ولا يشع تصديرهما كثيرا ولذا فإنهما ليسا معروفين كفاية من النفاد الغربيين الذين يكتفون فعلا لكن لا نجدها في المراجع، في الفرب، الناشرون اختاروا أن يمرهوا خاصة بالروائية من خلال المابقات. يقع التدخل إذا في الإنتاج الأدبي حمس الطلب القربيءو هذا يمكن تفهمه ولكن لا ينبغي أن يجعلناً ننسي أنه ليس انمكاسا

١٦- رأى المستفرق القرنسي روبير باجيار أن الرواية السيرذاتية هي النوع الطاشي على الرواية الإفريقية، هل لست هذا في الرواية اللغاشية؟

 لا، لأنّ المجتمع الملفاشي لا يرفع كثيرا الخطاب الضردي كل شرد هو قبل كل شيء عضو في مجموعته ومتضامن مع تمشياتها وقيمها

لا شك إن هذا يخلق مشاعر اختتاق لدى أولئك الذين يريدون تقديم خطاب هم وجدهم مسؤولون عنه.

ميشال راكو توسون وجان لوك راهاريماناتا يجرؤون على إدخال عديد العناصر الذائية هي رواياتهم مما يعس قدسية التقاليد وهببة الأجيال السابقة ومنزلة قرية الميلاد، القومية، كل هذا يسهم في انشقاق هذا الأدب الفرتكفوني الذي يتجرأ على الخروج عن التضامن المقدّس أو الأسطوري كانت التثيجة المؤسفة لهذا الشوجه في الإخفاء والسكوت أن شخصيات كبيرة ترحل دون أن نترك تعليلها الخاص للاحداث التي لعبت فيها دورا مهما، أقصد مثلا نبلاء الماريد الذين استقبلوا المبعوثين الانكليز الأواثل، هي قادة الحركات القومية لسنة ١٩١٥ (٧.٧.8<mark>)</mark> او ۱۹٤۷ ( mdrm) الذين لم يعطنا وجهة نظرهم عنهم سوى رايمون ويليام رابمانانجدرا وآثيار راتسيمامانغا، ما يتقصنا هو نظرة من الداخل لفترات عديدة، ليس لدينا سوى وثائق طويلة - أكثر من البلازم- مكتوبة من طرف أجانب يقدمون فيها نظرة خاطئة

١٧- ارى أن الحكاية الشعبية تمثّل ببعا لعظم القصص القصيرة الإفريقية. كيف وجدتها «ومينيك» في الشهد القصصي اللغاشي؟

 الأدب الملفاشي، كما سبق وقلت،أدب تساؤل، صحيح انه يستعيد عناصر شعبية مثل التقاليد والنظرة القريبة لحياة القري والمدن، ولكن ذلك يحدث دائماً مع مسافة من السخرية. و هي هذه المسافة يُولد الأدب، إنَّه تعبة

[حراج هذه العناصر المأخوذة من الواقع التَجِنَّر في الواقع المُشترك المَجميع، في صورة شخصيات ( الراقص إيبونها في مسرحية بنفس الإسم لميشال راكوتوسون أو رانسورو المسرأة الميناه فني الخبراضة التي امبعت شخصية في الروآية نور، ١٩٤٧، لراهاريمانانا) أو وصف التقاليد السحرة لدى جاوُوما نُورُو، حمام المظام الملكية هي - حمام البقايا مليشال راكوتوسون، تغيير الأجداد هي مسرحية فاماديهانا لكريستيان رامانا نتسُواً،

كل هذا يؤشَّل النصوص لكنه لا يكسبها هي مرسومة في واقع اجتماعي يحث على الرفض، هذه النصوص لا تصدر عن وضعيات جامدة ولا تقدّم كصور هويّة إلزامية، وإنَّما اماكن وأزمنية تضرض نظرة ذكيية وجديدة

للإختيار لما سيظل صالحا للمجموعة. ١٨- يقول المستفرق الإنجليزي كلايف ويك أن الأدب الإفريقي بارتباطه الشديد بحالة افريفيا الراهنة والجتمعات الإفريقية يجعله قبلة السوسيولوجي أكثر من الناقد. هل هذا

صحيحاً للإنتاجيات المحلّية،



 حتى أو كان الأدب يشمل كمّا كبيرا من المرجعيات، لا يجب أبدا حصره فيها فهى تصبح عندئذ شاهدة، انمكاسا، مذكرة كالنص السياسي أو الصحفي وهذا أمر سيىء لأنه لا يترك مجالا للتخييل. على الأدب أن يحتفظ بخاصيته او ينصهر في هذه الأجناس الأخرى، التي تديها أيضا قواعدها، كالوهاء للواقع مثلا. قراءة الأداب الإهريقية كوثائق، يعني أن نقع

في مصيدة الرواة الضميين الذين اختاروا

المواضيع، وجهات النظر، أدخلوا تأويلاتهم،

واحتفظوا لأنفسهم بعض أجزاء لنفس الوقائع

الروايات، حتى وإن كانت مليئة بالوصف

المستلهم كليا من الواقع، لا يمكن أن تكون

تامة وموضوعية كما ينتظر من الأبحاث

عندما نقرا الأداب الإفريقية بهذا الشكل.

فنحن نتبنى النظرة الفوضوية والمتضائمة التي

جعلت هذه الأداب تظهر، وهذا ليس عدلا لأنة

ما زالت هناك أشخاص وأشياء رائمة هي هذه

من حق الكتاب أن يختاروا الضواحي الفقيرة

عوضا عن الطبيعة، الأشخاص الننيفين

وعديمي الإنسانية عوضا عن الأشخام

البناثين القادرين بعدُ على المحبّة، ولكنها كارثة

أن نعتبر خيالهم الذي هو جزء من الحقيقة. انحقيقة كلها، هذا خدّاع لمناصر الحياة التي

تظلُّ في قلب هذه المجتمعات مثل الحماثر.

إذا، فننقرأ الأدب على ما هو عليه، كأدب.

ولنقرأ وثائق اخرى لنرى، بالموازاة، مصادر

أخرى للمعلومات ستضيء اكثر نظرتنا لهذه

١٩- صَلَّ وَجِنْتُ آشَاراً لَلْتَقَافَةَ الْعَربية

- وصبل المرب ( ولا تدري عددهم ) إلى

مدغشقر في قوارب من الجزيرة العربية

هى القرن ١٣ لأساب مجهولة إلى اليوم، ولم

يعودوا أبدا لإقامة علاقات مع المكان الذين

لَقَد ظلُّوا منغلقين على انفسهم. على

الساحل الشرقي وفي الشمال، ومنهم تنحدر

الشعوب المسماة الثيمورو وسخلوا احبارهم

وبعض قواعد علم الملك في مخطوطات

تسمّى تسورابه ونجد فيها اللّغة الملغاشية

هذه المخطوطات الشي تسمي ععربية

-ملفاشية، كثيرا ما ألهمت السّعرة

الذين أصبحت ثهم هيبة معيّنة تحيما بهم

بالكتابة بالحروف اللاتينية لنفس اللفة.

المفشية ولم يقع أبدا استهراد اللغة العربية إلا فيما تعلّق بمفردات التقويم.

من حهة أخرى، في فترة أقرب (القرن ١٩)،

لعب التجار العرب ألوافدين من زنجيار دورا

مهما في المنطقة، ببيعهم لمزارعي كل الجزر أفارقة وهم استعبادهم من شرق افريقيا.

تواصل هـ ذا إلى سنة ١٨٩٦، حيث وقع

استعمار مدغشقر من طرف فرنسا، وتواصل

فاحتكروها وجمل تداولها سريا بينهم. هذه الكتابات وقع تعويضها في سنة ١٨٢٠

الإسلامية في الأدب اللفاشي؟

فرُّوا منه (الجريرة العربية).

بالحروف المربية

لأسباب تخصّهم ولا يكشفون عنها.

الاجتماعية.

القارة.





حتى بمد تاريخ منع الرقّ هي اوروبا ١٩٨٤. هنه النجارة لم تترك أثرا في الناكرة الجماعية ولكنها مؤكَّدة تماما في الوثائق.

منطقة المحيط الهندي تحاول تطوير ثقافة تكون تاليفا للشعوب الآتية من آخر المالم. الكربولية الملغاشية أو تعدُّد الثقافات، كلُّ يحاول إيجاد توازن بحافظ على انسجام مذه الجزر المكونة من اشخاص شديدي التباين، فقط القمور استطاعوا، بعد التخلُصّ من القاطة البائتُو، أن يطوعوا تُقاطة عربيةً إسلامية مهيمنة لا تأخذ بمين الاعتبار الطبقات الأخرى من الثقاهة والسكان البانتو

٣٠- كيف ظهرت صورة المرأة في هذا الأدب؟ الأدب الثقليدي: الشعر الهآينتُي، يصور المرأة بشكل راثع، النصوص الأكثر حداثة من النوعية الواقعية تبين صعوبة ظروف الحياة وتظهر مماناة النساء من المجاعة، الظلم، العنف الجنسي فهن. كالرجال، ضعايا غرق المجتمع في التَّخلُّف.

٢١- هَلَ يَبِدُو الأَدِبِ الْلَقَاشِي أَدِياً مَحَافِظًا ا بمعنى هل أمكن له كتابة الجسد واستنطاق السكوت عنه؟

 الأدب المفاشي الفرنكوفوني أكثر تحرّرا من المفوفوني لأنه يستفيد من السافة اللغوية والمكانية، ومن ثم يمكنه تجاوز المحرمات اللغوية والاخلاقية في الكتابة بالفرنسية بيئما ببدو الأمر صعبا جدا بالملفاشية فهى لغة المادات والشيفرات والقيم المقدسة ولغة الهوية..

لندد ميشال راكوتوسون باتجار الطلاب المدمين بأجسادهم للعيش مما أدى بهم إلى السيدا التي تفتك بهم كل حين فجعلهم هذا العار يموتونَ في صمت.

و تحدث داهيد جاوماتورو جان لوك هاريمانانا بالقرنسية عن أعمال الهتك والعنف التي يمارسها الجنود وتجار الهجرة فير الشرعية والأغنياء من معدومي الضمير والسَّحرة الأنذال دون أن يلقوا عقاباً.

٣٢- هل التفات النقد الفرنسي إلى أدب إفريقيا فيه رغبة في استعادة الوصاية على هده المنطقة ولو كان ذلك عبر النقدة - أرجو أن لا يكون الأصر كذلك، المجتمع

الفرنسي يعطى مكانا أكبر من ذي قبل للآداب الفرنكوفُونية ولكن الكفاح ما زآل متواصلا. مثلا لا بد من إفناع الأساندة بالمكانة الهمة التي تستحقها هذه الآداب، خاصة أن الجثمع الفرنسي مختلط ولا شك أن الشبان ذوي الأصول الأجنبية/ أبناء الماجرين، يجدون في ذلك نوعاً من الاعتراف.

حتى وإن كان بعض النقاد يحتفظون بنوع من التمالي بالنسبة للتصوص التي تعبر عن



الاعتراف بقيمة كاثب تعني فتح أبواب رفض تدخُل القوى الفربية.

٣٢- اتسمت دائسرة اهتماماك من الأوب لتشمل التاريخ العام هل أسرتك إفريقيا بشمسها الداهلة? دون أن ننسى أن زوجك

طبعا ملغاشى? -لن أقول إنَّني انبهرت لأني أحاول أن انظر بموضوعية، وليست الشمس أو الفلكلو ما يهمني، أنما الناس الذي يعيشون في صوئها، الطريقة التي تعبّر بها الذاكرة الجماعية عن

التاريخ، عن الثقافة عن الملاقة بالأخر. مفاتيح عدد من الألفاز الحالية تكمن في هذا التاريخ الني توليه الثقافة الأوروبية اهتماما يذكر

اهتممت إذن بالتاريخ لأتجاوز خراهات هؤلاء وأولئك، أقصد المُلقاشيين والأوروبيين، وحثى أفهم الرهانات الحقيقية ودور الأدب الدي يعبر بطريقته عن ذاكرة الشعوب، لا بد للناقد من وسائل ليفرق بين ما هو واقمي وما هو من نيع الخيال. و في إطَّار هنذا التوجه، اثر أطروحتي عن الأدب، كثبت معجما عن الشخصيات

التاريخية في مدغشقر صدر سنة ٢٠٠٤ في مدغشقر تحت عنوان Iza moa ، من يكون؟ منشورات سابيا sepia. ٢٤- هل يمثل اهتمامك بالأدب اللفاشي

منطلقا ونقطة ارتكاز لرصد التجارب الأدبية الأخرى في إفريقيا؟

- بكل تأكيد لأنني لا أجد اهتماماتي المتعلقة بالملاقات مع الآخر وكسر جدار العست وفتح فجوات في الجدران المحرمة في إفريقها فقط بل في المغرب المربي. أنا أسائل ما يبدو بديهيا في الهويات، غير أن ما لاحظته هو أن اللهجات والتيمات والإبداعات اللغوية تحتلف غير أن الوقف يظل نفسه هي العمق. اظن أنه إذا تعاملنا مع الأمر بهذه النظرة الحيادية سيكون الأمر ممتعا وسنمر من فضاء مكاني إلى آخر وتحلل عناصر الأدب واستراتيجياته الفنية وكيفية تمرير هذا الموقف أو ذاك،

و مع ذلك فإنَّ هذا الاهتمام متعدد الاتجاهات في إطار شبكة من الثقافات لا يرمى إلى جعل كل هذه الثقافات تُـرجُ في الخأنة نفسها لأن لكل لقافة خصوصياتها بالتأكيد،

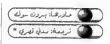
\* كاتب من توس Kamelriahi2@yahoo.fr







## لقاء مع الكاتبة الفرنسية ماريغاك طريف المحوة ، موت امرأة . . .



في الضيرياءِ الشووية، تتميز بفكر عقلاني لم يكن باحثت ينبيء يوما بانها ستعيش تجربة روحية. ومع ذلك فقد حدثت المعجزة، وحدث أن خبرت هذه الكاتبة تلك التجربة التي اعتبرتها نعمة وفضلا من الخالق الضادر على كل شيء،

> كممن أصوات نسائية واضحة جلية، هي أصوات إبداعية تدعونا للرحلة الجوانية! رحلة بلا مسار محطط مسبقاً تنكشف لئا خلالها طبيعة الإنسان الحقيقية. من هذء الشهادات النسائية لا ننسى دفاتر أيام الكاتبة الروائية d'Etty Hillsum «حياة مضطرية»، ونجرية Irina Tweedi الانداعية وهاوية الشارو، أما محدثتنا المبدعة ماريغال فقدكان الغوص لسويمات في حالة من الحظوة الربانية غير المنتظرة هو نقطة الانطلاق في غوص جوانى عميق تجلى لها هجأة بعد أن ظل متوارياً لزمن طويل في عمق ذاتها الكامنة، فهي في كتابها «رحلة نحو التعذر» تروى

لنا رحلتها الجوانية نحو عالم عصى متعذر لا يدركه إلا من استشعر ذاته العميقة وسبر أغوارها... سفرٌ يشهد



عن جمال لا يكاد المقل يصدقه لفرط عمقه وبهائه. إنه خزان الطاقات الكامن في أعماق ما اصطلع على تسميته في

علم التحليل النفسى الحديث باللاشعور الجمعي الكامن في أعماق كل واحد منا. عالم الإبداع الحقيقي. مع الكاتبة المبدعة ماريفال كان هذا الحوار،

#### افی حیاتك لا شیء كان پنبیء، فی الظاهرا بتلك التجربة الروحية العميقة التي تصفيئها في كتابك..

- كنتُ وأنا طفلة قد عشتُ مرات عديدة العديد من تجارب تحولات في حالة الوعى، وكنت في كل مرة أحس التجربة عادية جداً. كأن الأمر عندي جزءاً من الأشياء المألوهة. ويوم فَرَضَتُ هذه التجربةُ نفسُها علىٌ من جديد حين كبرتُ صبار عندى من الوقت ما يكفى لأن اعيشها بعمق اكثر، فذات يوم أحد من أيام الخريف في الريف، وبينما كنتُ في البيت مع بعض الأصدقاء والصديقات، قرر بعضهم القيام بجولة في الغابة، فيما فضَّل البعض الآخر أن يمكثوا في البيت، يتسلون ويتجاذبون أطراف الحديث بالقرب من المدهاة، وهيما كنت في تلك اللحظات في الملبخ أردَّب بعض الأشياء قبل أن أنتحق بالأصدقاء الذين اختاروا الذهاب إلى النابة إذا بي أعى فجأة ان شيئاً قد تفيّر من حولي،

فصار مختلفاً كل الاختالاف، صار كل شيء واضحاً تماماً، وشفاهاً، ومباشراً وهورياً، وكان ستاراً قد أزيح من أمام عينيّ بغتة، فلم اعد أحس أنني أنظر امامى ومن حولى، فقد اختفى مركزُ الرؤية عندي تماماً، ولم يعد «أناي» في قلب النظر. نقد أضحى العالم الذي يحيط بي والشخص الذي هو أنا، شيئاً واحداً موحداً، لا يقصل بينهما ايٌ فاصل، في حركة إنسيابية ومتناغمة. وظلت الحركات الاعتيادية تجرى من تلقاء تفسها، بسيطة، يسيرة، يحملها الصمتُ الجواني الحاضرُ بقوة، صمتٌ وحبُّ لامتناهيان، ينبثقان من طبيعتهما الخاصة، ويشعان من نفسيهما ومن كل شيء. ظاهرُ العالم الخارجي لم يتغير، لكن العالم صار يعيش بطريقة مختلفة

بعد أن سكنه هذا السكون، وهذا الحب اللذان يمثلان قلب كل شيء، وقلب كل

ومع ذلك فقد كان كل شيء واضحاً، وبسيطا تماما كبساطة من يفتح عينيه ويغمضهما، وقد يدوم هذا الحال بضع دقائق أو بعض ساعات، فأحاول أن أفهم ما الذي يجرى، وأن أحسّ الكيفية التي أشتغل بها في هذه اللحظات العميقة.

هي البداية كنت ما أكاد أنظر إلى هذه العملية حتى أراها وهي تختفي بالسرعة التي تجلت بها، لكنني حين أحاول أن أشأهدها بطريقة أخلفٌ، من طرف المين، فلا ألبث في النهاية أن أسيطر عليها، وهكذا، مم العادة والتجرية صار هذا التجلي يستمر عندي لحظات أطول فأطول: لحظات من التناغم التام، ومن الفيطة، وهو ما يساعدني على أن أستعيد التجكم في نفسي بعد شعوري وكان كلَّ شيء هنيُّ قد تفكك وطار أشلاء وأشالاه .

وحين استقرت هذه الحالة من الوعى في داخلي أحسست برغبة هائلة في أن اعمقها وأنا أقول لنفسي ببساطة «هكذا ينبغى للكائن البشرى العادى أن يعيش ا أن يميش هذه الحالة من الطوباوية التي لا شيء هيها ينقص، كل شيء قائمٌ في مكانه، لا شيء يمكن إضافته، ولا شيء يمكن إساده، وكل شيء يتجلى بوضوح، إنها طريقة مختلفة في الحياة =، في ثلك الفترة كثت محاطة بأشخاص كانوا يهتمون بالبودية والهندوسية، وكذلك بالتصوف المسيحى والاسلامى أيضا. هؤلاء الناس كانوا في كثير من الأوقات يتحدثون عن اكتمال الذات، وعن السمو الروحي، وعن ذوبان الأيجو (مركز الوعي )، وعن كثير من المفاهيم التي كانت تبدو لي غريبة ولا تستهويني مطلقاً. كنت وأنا طفلة لا أنبهر للأصغر الأشياء، وظني أننا نولد في العادة بهذه الموهبة الفطرية. وإلى هذا الانبهار السريع عندى كنت أثمتم بحساسية مفرطة كانث تصل إلى

حد المرض، لذلك فإن هذا الاستعداد للانبهار المبكر وهذه الحساسية المفرطة هى التى تفسر بشكل أفضل استعدادى لهذا الانقلاب الجواني الهائل.

ومن حسن حظي أن تكويني العلمي قد أتاح لى الحفاظ على صوابى أمام هذه التحرية المثيرة العميقة، لقد أمكنني أن ألاحظ هذه العملية الجوانية وكأننى في مختبر أتابع فيه عن كتب الحياة تحت مجهر. وقد تطلب منى ذلك كثيراً من الحرّم والصرامة والمنطق، وأن ألحظ التجرية دون أن أضيف إليها شيئاً، ولا أن ألفي منها شيئاً مطلقاً، وكان عليَّ في الوقت ذاته أن أولي عناية فاثقة لكل ما يمكنني ملاحظته، مع احتفاظي كلياً بالجدية والثبات.

ومن ناحية أخبرى كانت الوسيلة الوحيدة اثتى رأيتها عمالة في هذا الاتجاء هي التأمل والمناجاة. لم أكن ساعتها أملك أي خبرة في هذا المجال، ولا أية فكرة خاصة عن لماذا وكيف تتم هذه المملية التأملية المناجاتية، لكن بتوجيهها نحو الداخل اكتشفت أنها الطريقة المثلى للوصول إلى ما كنت أبحث عنه، لا سيما وأننى لم أهتد لأي سبيل آخر. لم أكن أتقن فنَّ التأمل والمناجاة، ولم أكن أعرف سوى انني يجب أن أتجاوز المستوى الاعتبادي لحقل الرؤية، وأن أنهب إلى أبعد من حدود النظر، وبأن أخرج عن حيز الرؤية. كان عليّ إذنّ أن أجد وسيلة ناجعة لأن «أغادر» النظر، وأن أقرى النظر والرؤية والدماغ. ففي قلب الدماغ إذن كانت تدور الأشياء، وكان عليّ أيضاً أن أدمج الدماغ في الثفن، فلعلني هنا أجد الخيط الذي يقودني إلى حيث

تكويني العلمي أتباح لي الحفاظ على صوابي أمام هددهالتجرية المثيرة والعميقة وتطلبمنيذلك الحسزم والمنطق

وقد بدأت أيضاً الاحظ كيف يشتغل الدماغ. إنه كيَّة من العقد المتكونة من الانفعالات والإحساسات والشاعر والأفكار اتتى تتداخل وتتشابك، وتغوص بكل تشابكاتها في كامل الشخص، محاولةُ رؤية الأشياء بوضوح في كل هذا، وقال هذا التشابك الذي لا نهاية له، ثم الملاحظة والاحساس، ورؤية سير الانفعال، والشعور والاحساس والفكرة وكل حركة ذهنية أخرى، وكل حركة

عاطفية وفيزيولوجية، كل هذا يصبح

#### ممكناً مع النتبه واليقظة المرنة الدائمة. ■ في الأصل ثم تتمودي الاهتمام بالتجربة الروحية...

 لا، في تلك الفترة كنت على العكس أهن موقف الناقد لمثل هذه التجارب. إن التربية التي تلقيتها مع الراهبات قد ساهمت أكثر في ملء رأسي بالأفكار الخاطئة والجاهزة التي كانت تحجب هذه الشدرة على رؤية الأشياء كما هي. وبعد ذلك كنت مع ذلك محاطة بأشخاص صادقين في تجربتهم الروحية، لكن الكيفيات التي كانوا يعيشون بها تجاربهم كانت تبدو لي خرقاء وسخيفة، وعلى تناقض مع انشغالاتي الروحية الشخصية . كان سلوك هؤلاء الأشخاص أقرب إلى الحقل السيكولوجي منه إلى الحقل الروحي. وكان هؤلاء كلما تساءلوا أكثر عن معنى الرغبة والأنا إلا وأدركتُ المساطة التي بين ما كانوا يرغبون هيه وبين ما كنت أعيشه فعلا. الأنا بالنسبة لي، إما هو موجود، وإما هو غير موجود. شإن هو غير موجود فلماذا نسمى لتقليصه؟ ثم إذا لم يكن ثمة رغبات فلن نتجز شيئاً! في هذه الحالة نكون أشبه بقطعة خشب أو بكومة من البروتينات. كانت أسئلتهم تحمل الكثير من الدلالة، لكنَّ طريقتهم هي طرحها كانت طريقة عرجاء، بل خاطئة.

#### ■ كيف تفسرين الرغبة 9

- إن الرغبة ليست سوى تشويه للرغبة الأصلية في البحث عن الطلق، لكن ما دمنا ممعوجين، فإننا نستعمل وسائل معوجة، فما الفائدة من رغبتنا في أن لا نرغب هي شيء، وتحن نعرف أننا لا يمكن أن تعمل إلا ما هو هي متناول أيدينا ؟ لماذا نريد التحرر من الرغبات ونحن نعرف أن





هذه الرغبات لا تسمى إلا للتعبير عن نفسها ؟ إن كل رغبة صغيرة، من رغبة جنسية، ورغبة في المال وفى السلطة والجاء ليست سوى رغبات تافهة أمام الرغبة الكبرى في الوحدة الكاملة المطلقة. لكننا من فرط ضيق أفقنا ورؤيتنا للحياة صرنا لا نرى إلا الأشياء الصفيرة. لأن هـنه الـناتيـة الأنـانيـة هي أشبه بالمنظار المكبر الذي يضخم الأشياء الصغيرة ولا يرى الأشياء الكبيرة. السعادة الكبرى هي أن نَجِد أَنفُسنا هنا، في معنى الحياة، وهي أن نستجيب لطلبها. لكن وا أسفاه، ظما كانت حساسيتنا ضعيفة، وما دمنا نرفض، عن جهل أو عن غير وعى منا هذه الأشياء الجوهرية فإننا نجري ونركض بلا كلل وراء الأوهام، حتى الحب ليس سوى الرغبة في الأحد ... المطلق ا

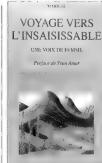
 وحين تستيقظ فيشا هذه الحالة العميقة هل تظل الرغبات فينا ؟

 في تلك اللحظة لا يبقى شيء، لأن الفردية تذوى وتختفى، لكننا لا نبقى في هذه الحال بشكل دائم، حتى وإن ظل جزء من ذواتنا فيها.

وينبغي أن نميّز جانبنا الإدراكس الحسى الذي يقوم على الجائب الحدسي واللاشخصى، عن الجانب الاستدلالي (غير الحدسي ) بكل حمولته الذهنية والثقافية. إن الرغبة تظهر شي اللعظة التي يحرك فيها الذهن الصدس، في الحقيقة لا يمكننا القول إن الرغبات تختفى، لأننا إذا قدرنا الأشياء الجميلة فإننا سنرغب فيها لا محالة- وهذا جزء من كياننا، فتحن لسنا سوى تمبير عن

■ أي قرق تريئه ما بين النهن الإدراكي (الحدسي) وما بين الحيس الاستدلالي 9

- آمل في أن أتوسع أكثر ذات يوم في هذا الموضوع، لأنه يفسر لنا أشياء كثيرة. هذا التمييز يسمح لنا بأن نفهم آين يبدأ الأنا وأين ينتهي، أين تبدأ الرغبة وأين تنتهى ؟ نالاحظ أن النهن الإدراكس (الحدسي) يمكن أن نفذيه مثلما نغذي الذهن الاستدلالي تصاماً. والوسائل



وحدها هي التي تختلف. إذا كان الشخص عبقريا فكريا فهذا لا يعنى بالضرورة أنه سيعيش تجربة الصحوة الكبيرى. لكن فقط سيمبر عن هذه العبقرية بشكل أكثر وضوحاً وروعة. الفكر مم. لأميداء M. Lambda قد يكون أكثر صحوة من كريشنامورتي Krishnamurti ، حتى وإن كان أقل موهبة منه هي نقل هذه الصحوة إلى الآخرين. ليس المسؤولون الكبار شي أديسرة «السزان» ZEN ، أو السيحية آكثر صحوة من تلامدتهم، إذ هناك تلامذة لا يقلون تطوراً روحياً عن معلميهم. قد تنقصهم التجرية أو ربما فلة الإطلاع أيضاً، ليس إلا.

الكثيرممن الناس قد يعيشون تجارب روحية عميقة دون الإحساس أو الشعور بأنها تجارب روحية حقأ

■ على الصعيد الروحي، هل كلُّ البّاس مهيّأون، آجلا أم عاجلا، لأن يخبروا حالة الصحوة هذه، أم ثمة استعداد مسبق لهذه التجرية العميقة 9

- إن الكثير من الناس قد يعيشون تجارب روحية عميقية دون أن يحسوا أو يشعروا حقاً أنها تجارب روحية. لكن قد يعيش أحدهم على حين عُرة ويقوة مثل هذه التجارب لأنه أكثر حساسية لها وأكثر استعداداً لاحتوائها واستيعابها . في الحقيقة لا يحتاج الشخص إلى أن يكون مكتوباً عليه قضاءً وقدراً، بل في حاجة إلى استعداد مسبق يتيح له أن يخبر هذه التجرية عن وعي كامل بها. في هذه العملية ليس ثمة أي منطق، إذ يمكن للتجربة أن تحدث بكيفيات متعددة.

■ ما هي الصفات المطلوبة لكي تعيش هذه التجربة الروحية. فهل هي تقتضي تضجأ عميةاً ؟

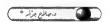
- الشدرة الوحيدة المطلوبة هي أن نكون على توافق أو تناغم مع شيء أعظم وأوسم من ذواتنا. فلكى نتعلم القراءة ينبغي أن نتعلم الحروف الهجائية أوّلا. فكذلك الشأن تماماً . نبدأ أولا بأن نميش انفتاحاً في الوعي، وإن نعن نجحنا في أن نظل حساسين لهذه الحالة فإن النظرة للمائم منوف تصبح آكثر فأكثر وضوحاً. هى هذه التجرية تتخذ طبيعة الأشياء والأحداث طابمأ مختلفاً وتضاريس مختلفة. وكلما تخلينا عن الجانب المادي الفيزياثي والثقافي الذهني صار الانفتاح أكبر وأوسع، وهذا الوعى لا يمكن أن يحدث إلا بفضل استعداد كبير للإحساس بالأشياء وإدراكها.

عندئذ ينتشر الوعي، أي يتسع ويتسع، ويتفتح. أما النضج فهو لا ذهنيّ ولا ثقافي، ليس ثمة أية مشاركة من الذهني الاستدلالي، أي المنطقى (غير الحدسي)، قد يكون ذهننا مجدودا ونعيش رغم ذلك مفامرة روحية كبرى. في هذه الحالة قد يجد صاحب هذه التجرية صعوبة في أن يكشف عن تجربته ويتحدث عنها، لكن تجربته ستكون تجرية عميقة وحقيقية حتى وإن هو أخفاها عن الآخرين.

المصدر مجلة كليه نوفيل \*كاتب ومثرجم جزائري مقيم في الأردن



## إيقاع المدى . سيرة ذاتية للاكتور مدمود السمرة



عيد الفطر مناسبة طيّبة لزيارة استأذنا الكبير الدكتور محمود السمرة برفقة اخي وصديقي الأستاذ السكتور خالد. كُلُّ وَاللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَي وما إن دخلنا البيت وسلمنا عليه حتّى قال في بصوت فيه نشوة وسرور سافتم لكم هدية تروق لكم. وما كاد ينهي جمئته حتى قلت له لا نشأ نفا سيرتم الناتية العطرة وقبل أن نجلس قلم كُلُّ منا نصحة مهرورة بتوقيعه.

وباً كنتُ ممَّن يحيّون قراءة الأسترة لناتية فإنتي لم استفعل أن أصبر على الكتاب قبل أن أنهي قرامته فياية ذلك اليوم رقد كنت وأحدًا من كثير من أصداقا الأستانة المسرة الناتية حيّون على كانتية من المتابقة المتحددة المتابقة استجداً أن عمل والبيا التكرات أن يكين صادقاً جدًا، ويقي بردد هذه القولة طوال المدالتي المتابقة كانتها، ويالفض جاحث هده الشرات تعييزًا دقيقاً وصادقاً عن شخصية صاحبها، وهي ضخصية عنية شمافة صادقة والقية وطائبة بالإضافة إلى كون صاحبها قد خبر الحيدة في ميدينهنا المفتلفة: الأدب واللقد والثقافة والسياسة والإدارة والتعليم وله بصمات واضحة في جميع هذه الحقول، وله الثالية والتعليم والتراكية والتراكية والتوليم المتابقة المتابقة والمياسة والإدارة والتعليم وله بصمات واضحة في جميع هذه الحقول، وله الثالية والتحديد والتراكية والمتابقة والمياسة والإدارة والتعليم وله بصمات واضحة في جميع هذه الحقول، وله

وعلى الرغم من طول معرفتي بالأستاد النسرة ( لا أن هي كتاب - إيفاع المدى - الكثير مما كنت اجهاء وفيه الكثير من الرؤى والتخيلات والعسارهات، إلا أن أيا الزالد كال احياناً وهو يسرد ثنا سيرته يشعرك احياناً برغيته هي الاقتصاد بالكلام، وخاصة عندما يتصال الأمر يبعض من أساءو اليه فيحاول انتقليل من أهميته ما فعاوه أو قابوه فيبد بالأمر وقاله حدث عادي طبيعي هي حياة المنكون المسرد و هو الي جانب ذلك متواصع يتجنب المبالغة في الحديث من الجنازاته على أهميتها وكثرتها واستدا الأرها، وهذه مبلة المررى والجامعة الأرئية ووارزاء الثقافة وجامعة البنات (البترا) شاهدة كأنها على حجم الجارة الكن هذه عي شخصية الككور السموة العمل بمعت وهدو والداع.

ولى، إنتها علدى، المسادر من الأوسعة العربيّة للمراسات والنشر (٢٠٠٠) الكثير منا يستحق النامان فهي الباب الأول النوي وحمل عنوان، الطنطورة مهد الروح وعاشقة البحرب يقدّم لنا الدكتور الصمرة وثيقة شاهد عيان الحياة اليومية قبل النصاف القرن الغاض في المتطورة وحيفا والسطين بتماصيل دقيقة والهمة فيصف الزمان والكان والإسان وبنايات تقيد الأمه جهدا الاحتلال المهمين البغيش : وما والجد للاساس أضرابات وقورات واشتباكات وفيود لللك، وقد استوقشتي في الجاب الثاني الذي يعدمل عضوات من حيفا أن الكانية الدويدة في القساس أمران أولهما، فضف محمود المعرف بالمائلة منذ المصد الراجع الاجتراب عبد كان يقرأ الويات جويجي أصداد مبلة الرسالة الأسوعية للمساجها أحمد حسن الزياد، وفي مجلة البيدة المناسقين وقيق وقيف أنه قرا ويايات جويجي زيرت كلية خلال غير بمناس وأنه في المنت الثانوية الأولى أحد يقرا الروايات الإنجليزية في أصولها مثل، ١ الأرش الطبية ؟

يستوقفني ذلك وأنا النمارار، هل ما في رضنا هذا من طلبة النمارس وحتى الجماعات من يقضد نفسه على هذا النحو 19 أما الأمر الذي الدي استوقفني في هذا الباب فهو ما قاله تشريض في كتاب « الحرب العالية الثالية ، ساخرًا من العرب عشما جيئت بريطانيا فرقة يهويية في جيشها خلال الحرب النالية، لم اسمع كانا مريا ينج معشها ال

ويواصل أبو الرائد سرد سيرته هي القاهرة والكويت وعمان ورحلاته وزياراته ومن النقى بهم وقمرف عليهم؛ حتى وصل إلى وزارة اللثقافة وملابسات تميينه فيها، وختم حديثه عن هذه الوزارة بجملة ذات دالالات بالفة الأهمية حيث يقول:، وتبقى وزارة اللقافة عند السؤولين فافلة يمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الوطن شيئًا. وما أبعد هذا عن الدور الحضاري للثقافة الذي يه يقاص تتكه الأهم.

وفي ، إيفاع الدى ، للأستاذ المكتور محمود الممرة الكثير مما يستحق القراءة والتأمل، ولا اظنّ أيضًا إلاّ أنه ما زال في جعيدًا ابي الرأك الكثير ممّا لم يقله، فهو رجل يحبّ إن يممل بمست وأن يبنع بصمت وأن يعطي بصمت ( حفظك الله أيّها الأستاذ الكبير و سفّى عمريس.

کاتب واکادیمی اردنی

# رين ينهمر الكلام



وقائع سنوارث الجهر (١):

لأنها وأرض الكلام؛ (٢)، فهي أرض العكايات. حكاياتُ لا تنتهى، تتناسل من يباب الأزمنية العجاف وقهرها عامَى الجمر هي جنوب الجنوب السوري: التاسع والخمسين والستين من القرن الناضي، أن تكافلت إرادة الأرض والسماء على امتحان إرادة البشر.

> لقد كان على الناس حينها، أن يكتشفوا يوماً إثر أخبر، أن بمقدور الأسماء أن تحلُّ في مسمّيات نقائضها؛ فالخرائب الكبرى كان بمقدورها بقرار سحري واحد، أن تلبس لبوسُ الأحلامُ والآمال والانتصارات الكبرى... ليس هي الأمر أي لفز أو ثعب لفظي؛ كل ما هيه أن قواميس اللفة نفسها ومصطلحاتها، كانت قد غدت رهن أوامر المتصرين.

لقد استطاع ساسة ذلك العهد المجيد الذي وتمكن من الصاق أذن خلد وراء كل باب ونافذة وحائطه (ص٢٤٧)، فى تفسيرهم الخاص جدا للحام الوحدوي الجميل النامي في ضمائر الناس منذ أقدم الأزمِنة، أن يحيلوا زمنه دالافتراضىء كابوسأ للرعب الخالص، يلاحق حتى هناءة رشاد الأطفال في اسرّتهم؛ إذ برهنوا على نحو لا يدع مجالاً للشك، أن للاستبداد عيقريته وفىذاذات اكتشافاته، حتى بين أجمل الأحلام وأكثرها تبلأااا

إن للتاريخ مكائده. وعبث التاريخ لا يعرف الحدود.

د أرض الكلام، (٢٠٠٥)م، هي

# في . « إرض الكلام » ، لممدور عزام

واللحظات، والثقاصيل.. خطابات البشر، والسلطة، والأحزاب، ونساءات الأرض الظامئة.. أيامها ووقائمها وتواريخها.. انتصاراتها وهزائمها .. أنبياؤها وسفّاحوها . قتلتها وشهداؤها . حكايات تتناسل وتشوازى وتتعالق

على حواهى القحط وانحباس الأمطار وهلاك المواسم، والكتوية بسعير الهبة الشمولية الأولى، التي تعوِّدت أن تفلسف ممارساتها تحت عناوين مقلوبة، تستهين بكل عقل أو منطق إنساني، في السؤولية والواجب الوطني والقومي لدحر أعداء

كل هذه الحكايات...كل هؤلاء

والأشهر والأيام، وفي تدفقها تتدفق ونتوالى ونتراكم الأحداث، والشخصيات،

ينطلق السرد، فتتدفق الفصول

الخارج والداخل.

وتمتد حتى لتبدو بلا نهاية، إنها «أرض التكتلام، الشخلِّق الإبتداعين الجديد لكشوف ومكاشفات ممدوح عنزام التاريخية، رابع حركات السيمفونية الروائية السورية الحنوبية، التي ابتدأها بالأعراف القاتلة في ومعراج الموتء (١٩٨٩)م، وثثّاها بتاريخ الصراع الوملني والحلى وترابطهما شي «قصر المطر» (۱۹۹۸)م ثم تلتها بكشف تماثلات عسف الستممر وعسف ورثته من أدعياء الوطن او مضيِّميه بُمّيد الاستقلال في «جهات الجنوب (٢٠٠٠)م، قبل أن يواجهنا بذكريات الوجع الضارب فيها، التي كان من المكن معها لذكريات «القلبق» العثماني وسفر برِّه وبحره، أن تبدو نوعاً من البرهة الخلوية، آنَ تلتمس الأشياءُ وحوم مقار ناتها .

هى حكاية عائلة الزهر: حكاية الشقيقين محليم، ومكبريم، النزهبر؛ أو قابيل وهابيل في صراعهما المئد من بذرة آدم الأولى.. وحكاية «زينب»! الشقيقة والأم الوحيدة، هي مسوات العمر المهدور، وهرص النزواج المضيعة على عتبات مصالح وقضايا هذا وذاك، والحرص المستميت على تجنب الكارثة المحتملة في رعونة الأخ الأكبر وتعصّبه وضيق أفقه. وحكاية «عبّود»؛ الأب؛ أو انحياز العدالة الحقة وعجزها معأء وهو يبصر ويمانى حلكة ضمير أكبر ولدّيه، وبُفيّه واستهتاره بحقوق ومصالح وقيم شقيقه الأصفر. وحكاية «خيرية»؛



الأرض التي تروي حكاية ذلك الزمن في تعيّنه الجنوبي، في والسويداء المدينة، أو «العسويداء» المحافظة ومناطقها وبلداتها وقراها: «السماقيات» و«المنارة» ودالحشائح ووالتصيخيرات ودعيان الزيدة»، وسواها من الأمكنة النسية

وهى حكاية عائلة الخضرا: حكاية المعلم توهيق الخضرا؛ القلب والعقل المتناورين للهمَّ الأكبر والحلم الأكبر؛ الشاهد (والضحية) على تصدّع الأحلام وتداعيها حجرةً حجرة. وحكاية ابنه فيصل الخضرا: تلميذ السنة الأولى للمرحلة الإعدادية، المتحمس لميراث الأب، الخاسر في عرف موازين الربح والخسارة للأرض التي ضيّمت موازينها، وحكاية «غازية»؛ الزوجة اللائمة الملومة، التي تريد أن تملأ بطون أولادها الخاوية، قبلُ أن تمالاً أدمنتهم بما تراء حماسةً تمانق الخواء، أو قُبّضَ ريح،

وقهر المفريات،

وهي كذلك حكاية عائلة شمال: حكاية مسمود شمال؛ الشوَّة البريثة المخلوفة على مقاس الأحالم والأمال الصفيرة، في زمن تجتاح فيه ألعاب الكيار حثى حجرات نومناء الصارع المملاق ذي القلب الطفلي، الذي يواجه موتا معتوما عاقبة دخوله حلبة الكبار بشروطه الخاصة، في معركة لم تستهوه يوما، دهعته إليها «لوزية»، الزوجة ذات السطوة، المسكونة بشهوة المدن الفسيحة والعيش الرغيد، وهي تمضي به من طمأنينة والسماقيات المنطوية على ألفة همومها، إلى وحشة هبيروت، التي تهدر كل ألفة، قبل أن تعيده إلى «تربة» السماقيات جسدأ مكفنا بتفاصيل انتحار ملفقة عسيرة الفهم،

وحكاية عائلة الخميرى: حكاية

نحيب الخميري في صبراع الجسد المنكفئ على جراح عنّة مفاجئة ومبرّحة، وصراع آخر استباقي وانتقامي لتعطيم «فؤادةً»، الزوجة الماهاة، شاهدة الهزائم والرايات المنكسة في محلجلة، المهانة اليومية ودرب أشواكها.. حكاية الهجرة

تنزعنة السخرينة والتهكم وتنداخل المأساوي مع الملهاوي هاالكفيلة بسجعل الحساة ممكنة ومحتملة

القسرية لإنقاذ ما تبقى من ماء الوجه المسفوح على عتبة الفحولة المضيّعة في زمن «السماقيات» القاحل السقيم،

وحكاية عاثلة العليم: حكاية جهاد المليم؛ الأب الذي تمجزه حاجات الصفار ومواجهة الرجاء الكسور في عيونهم عن البقاء في قعط «السماقيات»، وحين يشرع له السقر أبوابه يتعثّر بضميره، لكنه لا يقوى على التراجع، فيمضي مع زوجه واولاده مخلفا أما ما كان بمقدورها الرحيل، ولذا لم تجد ما تفعله في مهانة الوحدة والهجر سوى ملاقاة الموت قبل أوانه، تستقوي به ضد هزائمها، بعد أن تخلّى عنها الجميع،

عائلات كثيرة ويشر كثيرون تروي أرض الكلام حكاياتهم، أو يروون حكايتها:

«حسن اللوف»: ثري الحرب، أو ثري الشروط الاستثاثية التي تكوي الناس وتستتزف عقولهم وأرزاقهم، ووسيطها الذي يوسوس في الصدور، فيدفع أبناء «السماقيات» وبناتها، ضحايا القحط أو المسبف، أو كليهما معاً، إلى سراب أسواق العمل والبطالة المقنّعة هي «بيروت» وسواها .. رجل الصفقات الماهر الذي يحيل مصائب الآخرين فرصا ذهبية لتثمير أمواله؟

منازى الحطّاب: عليل آلة التصوير وعاشقها، الذي يسمّر بين تواريخ الناس ولحظاتهم الهاربة ثاريخا شخصيا لم يعترف به أحد999

«صالحة»: الماشقة؛ التي أحبها الجميع، والتي أحبث واحداً فقط هو ملحم الصافي ابـن عم زوجهـا، فلم تكترث في حبه بكل ما يكبح جموح القلب المجنون. صالحة التي قطعت رحلة زواجها القسرى بعد عشرين عاماً وعشرة بطون، لكنها لم تحظُ بقلب العازب المشوق لأنه

لم يتحمّل هجمة الفرح الصاعق، فمضى إلى باريه بعد ثلاثة أيام تاركاً ثلك الـ «الصالحة»، «وحيدةً، مبددة، عند حافة الفردوس الذي لم تدخله، (ص٢٠٨).

«فوزية»: بُسوس السماقيات وثأرها الذي ترعاه وتتميه وتسقح له النذور والوعود خمسة عشر عاماً.

«وُزِّنة»: «يتلوب» الزمن الجنوبي؛ الأرمل الجميلة المضحية، وأولادها الأكثر تضحية، في رحلة الوفاء والشقاء التي لا تنتهى إلا حين يحسم موتها عهود الوفاء الأبدي، فيفتح الرحيل لأولادها منجلات عهوده الجديدة.

لقمان لقمان، وابن مالك، وعمار المضوت، ومسلمان الجسدي، وأحمد الجزيري، وهرحان الخاوي، وتوفيق أبو رحمة، وسواهم ... ولكل حكايته التي تبدأ في «المسماقيات»، أو سواها من مناطق الجنوب الصوري، وتنتهي بالرحيل التماسا للحرية أو الكرامة أو اللقمة

#### ثلك الأربية والأسوار [[

ومنط ثلك الحكايات المتدة بفير نهاية هي سماء القحط، والقهر اليومي، تنتصب الأقبية والأسوار؛ أقبية تروي وأشبية تُروَى:

قبوً فتح أغواره لتوفيق الخضراء المعلم الدني أشبرع خضبرة قليه وعقله لقضايا الناس وكراماتهم، فاستثار أحقاد شياطين المتمة وانتقامهم؟

وقبو فتح أغواره لحمد نجم، ضعية زمن يتصيد ضحاياه بين نوايا الجمل الناقصة، حين يعجز عن اصطياد أصحابها الحقيقيين الفارين من وجه عدالة فارقتها العدالة؟ حمد نجم الذي لم يستطع أن يتخلى عن حبِّ وتبرئة زعيمه البعيد المعبود من كل ما لحق به، حتى وهو يهتف من أعمق أعماق جرحه قبل أن يمضى مهاجراً [لي الأبد: «البلاد اللي ما يتحمل ولادُها هجرها حلال، (ص۲۸۹).

وقبو ثالث غدر بمحمد الورق.. حين اقتلعه عسس الظلمات من طمأنينة حدره، دون أن يعرف كيمه ولماذا، كي يُرمى بعد ذلك في زمن للرعب الجماعي المنهج، وحيداً ومهجوراً بين أثلام الموت البطىء.

وقبوٌ رابع التبس به المنوان؛ هلم يكن سوى مطبخ الشقة الصغيرة التي



يلتعي هيها دائق العلم الواحد والمعير الواحد الكه الماصير الواحد الكه المحالات، عنمو اللجنة المحلية بهم المحالات، عنمو اللجنة المحلية بهر بمشاعره الحقيقية غي وجه أوامر الرغيم المعموم، وهي تحط من عل لا يسمر إلا عظمة علياته، حول الانتمام المحلية المارية على مصيرة تشالها في سبيل المستقبل المناسقيل المستقبل المس

وقبو خامص لم يكن أقبل ضلالاً وحلكة، وهو الذي استأثر بعقل دالشيخ زرعة»، رجل التعاليم المنصبة المتملوفة، التي تقتات على زرع الشقاق والأحقاد بين أبناء الوطن الواحد والبلد الواحد والأسرة الواحدة؟

أهية كثيرة، وأصوار كثيرة، ويشر كثيرين، ومفردات عيش ومسائر كثيرة، منذورة للقهر والترقب الخائب، وشرور المحل، ويشرة الأرزاق، وسخاء «التقالة المحابية»(الوالسف الجائم فوق المصور، حيث يفدو الرجيل مالذا وحيداً، لا يهم حيث يفدو الرجيل مالذا وحيداً، لا يهم تتريبة أو تشريقه، من مناجات وشرور.

أو هي أوراق ميشرة تقلامب بعقوق الزمر الخطي فتطلق وامتانا خفرت هي وهي تسترجع وقائع واحداثا حفرت هي بشر «المساقلات» ومسواها من مناطق بشر «المساقلات» ومسواها من مناطق المجتمعة حكاية وطان أشرع الإبائة بوابات رحياهم القسري، حرض تماهيم بخورة وحرية، وكانه كان يرهمن يحكمة حمد تجم إلغاء عن عقم البلاد الذي يجعل معجوها حلالاً.

> في جماليات البنية السردية: اولاً. محكيات ثلاث:

لتفاوب الكلام في «أرض الكلام» محكيات ثلاث هي:

أ. محكي السارد الأول: وهو السارد الأول: وهو السارد الخواجي(؟) التقليدي، المايم غير المنابع غير المنابع على المنابع والمنابع والمنابع والمنابع والمنابع والمنابع المنابع المنا

الذي يبدو معه، وكانه التقّق عليه غير القابل انتقض من عناصره بالقرائ. الخطاب بوءوافي علاقت بالقرائ. 1. محكي المبارد الثاني: وهو المعلم دوتر مذكرات خاصة مسئله وكتاب المسفره يروي حكايات الرحيل المسلمة المسلمة المتاب المسلمة المتاب المسلمة المتاب المسلمة المتاب ويوصف المسلمة المسلمة للمسلمة للمسلمة المساردي الذي يعلى، وقتا المسئولة السردي الذي يعلى، وقتا المسئولة السردي الذي يعلى، وقتا المسئولة السردي الذي

المتارحية الناس «السماقيات». ويوصف الصارد مشخصا، فهذا يُمي، وفقاً الميناق السردي الذي يعمد خصائص المحكي تبط المام المسارد (٤). تقييد حقله السردي بموقعه من الأحداث التي يرويها: أي يموقعة النسية بها. "م حكي السارد الذالث: وقد الأرنا تصنيفه الثاناء ليس في تسلسل دوره السردي، وهو دأن في ذلك وليس خلافاً، بل في حجم المساحة التي

المسردي، وهو ثان في ذلك وليس ثالثاً، بل في حجم الساحة التي يشفلها محكيه من المساحة الكلية للخطاب الروائي، إنه محكي فيصل الخضراء ابن الملم توفيق الخضراء تلميذ السنة الإعدادية الأولى، المولم بالقراءة وكتابة القصص التى تشف عن طفولة نظرته إلى الفن والحياة، ومحكيُّه هذا مجموعةً من الحكايات القصيرة، عن بطولات ووقائم متخيلة لناس «السماقيات»، ينسجها خیال متشوّف تربّی علی شعارات الشورة وأحسلام المدالة والتغيير، لكل منها عنوانه: «رائحة النساء».. «يوم رندة».. «الفتاة والرورق».. «قم الضفدع».. «يوم البطل».. «يوم الرئيس، وهو كذلك، سارد مشخص، ومقيِّد الحقل السردي حكماً.

وإذا ما كان مثل هذا التجلى الخطابى ثالاثي الأصبوات يملى على «عـــزّام»، أسلية هنذه المحكيات؛ بما يتناسب مع الستويات الثقافية والنفسية واللغوية لأصحابها، وهو ما يبدو متحققاً إلى حد بعيد، فيما يتصل بمحكى فيصل الخضراء الشبع بالنبرة الطفلية والخيال المجنح، والتهويم المستمر، والحس الساذج بالأشياء، وكذلك محكى السارد العليم، غير الشخص، ذي الحقل السردي الحر، الذي يستطيع أن يمثلك المعارف ويطلق الأقوال بفير شيود، شإن محكى توهيق الخضرا يبدو لنا على قدر من الالتباس الوظيفي، الذي تفوتنا غايتُه؛ وذلك فيما يتصل بخرقه للميثاق السردى المنترض لمقامه، بوصفه ساردا مشخصاً ذا رؤية نسبية مقيَّدة بموقعه؛ حيث يبدو . أحيانا

. سارداً عليماً؛ أي أنَّ مساحات سرديةً مطلقةُ الحقل لا يتيحها مقامه ألسردي، تتخلل هذا المحكيَّ، وبخاصة ما يتصل منه باستبطان وقائع وشخصيات لا يتيح له موقعه استبطائها (تفصيلات العلاقة بين صالحة وزوجها مثلاً، ويعض جزئيات مشاعر نجيب الخميري المبتلى بعنته. حتى لو قبلنا ورود بعضها في شكواه لتوفيق). لكن ما يجدر التنويه به هو أن مثل هذا الخرق يبقى جزئيا ومعدود التأثير، وغير قادر على خلخلة تماسك محكيات «أرض الكلام» الثلاثة هذه، وقدرتها على الإقناع؛ فمثل هذه دالزيادة، بمصطلح علم السرد . المحدودة بموقع أو موقمين من محكى توفيق الخضراء كثيراً ما تطالعنا في خطابات رواثية معاصرة عربية وعالمية، فأما يلتفت أصحابها إلى مقامات السرد فيها، ﴿ نَذَكُر مِثْلاً، ببعض محكيات السارد الشخص «مارسيل»، في عمل «مارسيل بروست» (١٨٧١. ۱۹۲۲) ذائع الصيت: « بحثا عن الزمن المفقودة ( ١٩١٣. ١٩٢٧)، كما يطالعنا نقيضها: أي تلك الخطابات التي يستعير فيها السارد العليم غير المشخص لفة شخصياته ولهحتها، على الرغم من عمم صلته بالعالم المتخيّل الذي يرويه. ولعلّ الشاهد الأقرب هنا، هو تجربة دسحر خليضة ، والإشكاليات التي تثيرها سرودها الروائية؛ من جهة استعارة السارد العليم فيها للفة شخصياتها ذات اللهجة العامية الفلسطينية الغالبة.

#### ثانياً . جدل العامية والفصيحة:

هي «ارض الكلام» أيفيض «مرّام» تفاعلاً خصيبي إن اللعامية والكمسيعة، إد التقلط في حوار شخصياته لغة التداول اليوسي، مفردات وتراكيب في حميميتها ووضاراة البخالقيا على المنقة الشام، بعيدا عن إي سبك جديد يتمتد ويقملا تقصيح العامي، أو تجميله، مؤكداً في لا يقوم على تعصيصه في مختبرات لا يقوم على تعصيصه في مختبرات إلا الدوراية، الجنس الأكثر ارتباطاً العارية، الجنس الأكثر ارتباطاً الهاد شروية!

لكن العامّي في أداء «عزّام» الروافي لا يُطْلَقُ حراً في مساحات النسيج النصي، بل يعتمد ضوابطه الدقيقة التي تُمسك لحظاته ومقاديره (كمياته) في مواقعه المناسبة، بحرَفية تناى به عن أية مبالغة

أو إسراف؛ إذ تصطفى المفردة والتركيب المامي الأكثر ثراءً هي مفاصله الحوارية الضرورية، على النحو الذي تصل معه كل من الفصيحة والعامية هي تفاعلهما إلى أقصى درجات تأثيرها.

ما يلفت هذا هو أن دعزَّام، الذي يؤكد هى عموم منجزه الروائي وجاهة التعدد اللَّفوي . بغضُّ النظر عن ملاحظتنا السابقة في صدد بمض مقاطع محكى توفيق الخضرا . لا يتوقف في ذلك عند حدود الفهم الأولي للمقولة؛ أي تباين أنماط التعبير اللفوى بين شخصيات الرواية تبعأ لجملة المركبات الثقافية والنفسية وسواهما لكل منها، بل يشتغل بمهارة على التمييز بين محكى السارد الخارجي العليم غير المشخص، وحوار الشخصيات؛ وذلك إذ يجعل من هذا «المحكيُّ» حقلاً نموذجياً للدقة والجمال وهوة التعبير والاهتصاد اللغوي، وهو ما يميِّزه من بعض مبدعينا الذين ينساقون ضَى توكيدهم الماميّة إلى الخلط بين متطلبات الحوار، ومتطلبات دمحكى، السارد العليم. وهم بذلك لا يُفقدون «معكيُّ» السارد العليم فرصه في صياعَة لغوية فصيحة ومتينة وجميلة هعسب، بل هم كذلك، وبإسرافهم في تقدير حقوق العامية شي سردهم الرواثي، يفقدون ثلك المامية في مساحات حوارهم، كثيراً من ألقها وحرارتها وحساسية نبرتها داخل السياق السردي، على النحو الذي تبدو معه شبيهة بالطرفة التي تفقد في تكرارها مسوّغ طرافتها نفسه.

إنها أولا وأخيراً حسابات الكم والكيف والنسبة والتوازن هي اعتبارات «الجميل»، منذ وُجِدُ لـ «الجميل» تاريخُ على سطح الأرض:

 وجُدَتْ أنها ترتطم بالمصائب، رغبت في سؤال الله ليش يا ربي ؟ ليش، لكن الوقت كان يمضي، وهو يحشد العداوات واحتمال الخراب،،،ه (ص٢٢٧).

على أية حال، قد يكون ضرورياً هنا، ان نشيد بصنيع،عزّام، في تجاوز عقدة القصيحة والعامية ما دمنا هي صدد الجنس الأكثر تطلباً على هذا الصعيد، ولا يربكنا في ذلك إلـزامـاتٌ تبدو «أيديولوجيةُ» تماماً، ترى في المامية خطراً مروِّعاً يستهدف أو يتهدد تراثثا الثقاهي والديني، فهذا التراث محفوظ ومتداول في مثات الكتب والنصوص؛ وهي . فيما نزعم . رؤية قاصرة في غير جانب تصرّ على الإبصار بمين واحدة؛



إذ تتناسى أو تغفل عن عبقرية العامية وسحرها وصلتها الوثيقة بالتراث، ما دامتٍ هي المتداولة على ألسنة الناس، والمفكر بها في عقولهم، والمعيشة في مشاعرهم وتقوسهم. إنها لفتنا نحن. نبضنا الحى المتدفق، وليست لغة كوكب آخر، وإنه لحريُّ بنا إذا ما كان لدينا نمطان من الأداء اللفوي (٥)، ولا أقول لفتين، عامي وقصيح، أن نجعل ذلك مثار هخر واعتزاز في توكيد غنى اللسان والعقل والمخيلة العربية وليس المكس، وأن نُثُمِّر هذه الخاصية في الحقول التي تتطلبها، بوصفها مأثرة، وليست بوصفها نقيصة مثار إدانة أو اتهام.

#### ثالثاً. فلنضحك ملء مراراتنا:

لعل نزعة السخرية والتهكم، وتداخل المأساوي مع اللهاوي، هي النزعة الكفيلة دائما بجعل الحياة ممكنة ومحتملة حتى في أكثر أوقاتها حلكة، وإذا ما كانت البرواية حَفيَّة جداً بهذه النزعة، وهي الفن الـذي يعيش الحياة ويُخْلِقُها في سطوره، هذلك ما يجملها هابلة لأن تُقرأ، ليس بوصفها إبداعاً جمالياً ومعرفياً يمنحنا المتعة والفائدة في آن، فحسب، بل بوصفها كذلك فلسفة حياة وطريقة عيش، وثمل كثيرا من سرودنا المربية التراثية كان لعيه ما يقوله على هذا الصميد: مقامات الهمذاني، والحريري، ونصوص «الإمتاع والمؤانسة» للتوحيدي، والبخلاءه للجاحظاء واألف ليلة وليلة وغيرها.

في دارض الكلام، ينتهج دعزَّام، أداءً روائياً يختزن الكثير من روح المارضة الأدبية والحياتية الساخرة، أو فقدان

البراءة في السرد . بالتعبير الاصطلاحي الخاص بدما بعد الحداثة، فيقرأ بعين الغمز الحصيفة اللمّاحة كثيراً من التجارب والممارسات الإنسانية على المستويات كافة، فهو، مشلاً، يختزل الاسم والنسب الشخصى لمسؤول اللجنة الحزبية المطية إلى صيغتى تعريض لموب: «القميص المخططه و«القميصُّ» على ما فيهما من تهكم مرير يزري بالآلية والخُرفية، اللتين هدرتا الكثير من الطافة والفعالية والوقت، في الحياة الداخلية والخارجية لمظم التعبيرات السياسية (الأحراب) العربية والعالمية. أو هو يُعَرِّض ببعض التوجيهات الكابحة فى الحياة الحزبية التى تدير ظهرها لحاجات الفرد الفيزيولوجية والروحية الخاصة. وكأن الالتزام ينتاسب طردا، مع المقدرة الفذَّة على إخصاء كل حاجة أو تطلع فردي في الطبيعة الإنسانية:

«وقد أيقُنا (المقصود كريم الزهر ورفيقه في اللجنة المحلية الحزبية)، بمرور الرّمن أن الحديث عن الحب محرّم، أو ممنوع، في المراكز التي ندب الناس فيها أنفسهم لتغيير المالم، وزاد هي حرقة أحلامهما أن الشوق إلى الحب لديهما، اختلط بذلك الخزى الذي كان القادة والكتب يلمنانه كل مرة: الجنس؛ (من۱۸۲٬۱۸۱)،

والمنتفت، أيضا، فيما يلى، ونحن تحرص على عدم الاستطراد أو التفصيل في شواهدنا، إلى السخرية المبطنة التي تخلقها حركة الأقواس وائتقاء المفردات، ونمط بناء التركيب، بالتفاعل مع الدلالة الموازية، والمواربة، التي تشواري خلف مستوى الدلالة الأول هي الملفوظ التالي، وأمثلته كثيرة في النص:

«ويقضل الإيمان وحده (بالثورة)، تَعَلَّما إخماد المشاعر، (لكي لا تعيق هى أي يوم المسيرة المظفرة القادمة) وتقليم الحنين، وصرف انتباء العقل عن الشهوات، وتقطير تلك الأحاسيس، في صورة حقد أبيض، على البورجوازيين، ذباب الاستفلال: (ص١٨٢).

#### رايماً . الحكاية أولاً :

ما من روائس يستطيع اجتثاث حبل المشيمة الوثيق الذي يصل الرواية بالحكاية fabula دون أن يراهن على مصير عمله، مهما عنّ بياله من مشاريع اخترافات حداثية لهذا الجنس السردي، الذي تأسس وامتلك مشروعيته وأفاق



حراكه الدائم على التجارب الإنسانية: حيوات الناس وعلاقاتهم ومصائرهم الخاصة والعامة، وإذا ما كانت الرواية الجنس الأكثر حراكاً بين الأجناس الإبداعية، فذلك ليس لأنها الجنس العدمى المنقلت من كل القومات والخصائص الضابطة لتجنيسه، بل لأنها النمط السردي الأكثر ارتباطأ بحراك الحياة نقسها.

مثل هذا الفهم، الذي يجلو ويميّرُ خصائص الجنس السروائسي، وسعا خصائص سواه من الأجناس والأنماط الأدبية والمعردية، يتأكد دائماً في أداء دعرًّام، الروائي، وشاهدُه كلُّ هذه الحياة الثى تصخب وتضبع وتتردد في أعماله كافة، والتي تصوغها كذلك آراؤه النظرية فى مقابلاته المقروءة أو السموعة

«الأرجع عندي أن الرواية تبدأ في المكاية لا هي الفكرة . أو لأقل إنها تبدأ من الحكاية، ولا أشير الآن إلى الحكاية ، كما عرفت في قصيص الجندات ، والأجداد ، أو هي السير الشعبية وألف ليلة وليلة ، وإنما إلى الحكاية كحادثة ، أو كملاقة بين إنسان وآخر ... إلخ (٦). ولعل ذلك الرخم الحكائي في «أرض الكلام،، ووأرض المطرء قبلها، سيبقى البرهان على، والدليل إلى، الخبرة والتجرية الحياتية العميقة المتضمنة هي هذه الحكايات.

#### خامساً . صنعة الرواية (٧):

إذا كانت «أرض الكلام» تختزن فيما تختزنه من قيم جمالية، ما يؤكد دور الجهد والمثابرة والجلد الطويل في تجرية صاحبها؛ أي كل ما بيتعد به عن ثلك الكثابات السهلة الستسهلة، التي ثمنُ على القراء بتجاربها المراهقة ضثيلة القيمة على المستويين المعرفي والجمالي، تلك التى تتوهم الرواية جنسا مشرع الأبواب، أو صيداً ميسوراً لكل عابر سبيل، فإن في الصياغة اللغوية التي ثبدو أحياناً، أشبه بالكشف التعبيري، الدليل البين على ما نرمى إليه؛ وذلك هي الانتشاء الحكم والدقيق للمفردة، والصورة، وبناء التركيب اللقوى، على النحو الذي يتم هيه محاصرة الدلالة والقبض عليها بدقة نادرة، مع الحفاظ على المساحة الانزياحية التي يتطلبها السرد الروائي بوصفه فنا أولاً، وهو ما يشفُّ إضافةُ إلى عمق الموهبة، والدأب،

والأناة، عن احترام حقوق المفردة والعبارة وخصائص الثعبير السليم. إنه الدرس الدائم لـ دعزّام، في حِرَفية الأداء وعزة الكلمة وحمايتها من التسيب والترهل والالتباس الجَّاني، وهذا كله . فيما نزعم . من أخصٌ خصائص الأداء الروائي،

من تنازعات الأرمل المستوحدة ولؤلؤة، في حب كريم الزهر، نجتزيُّ ما يلي، على الرغم من ثقتنا بأن برهانا ناقصاً يكمن دائماً، في كل اجتزاء لسياق عامر بعلاقات أبنيته ومفرداته:

واكتشافها بدأ مثل انفجار؛ فطوال الشهرين الماضيين، لم تقترب أبدأ من ثلك المنطقة التي تحيط بالقلب، لم يكن السبب هو الحظر أو التحريم. لأن وجود الأولاد ظل حتى اليوم، يؤجج شهوة الأمومة لديها، دون أن يشف عن ای هوی. ولا بد أن كريم قد تسلل من تحت سياج عواطفها، ليصل إلى المكان الذي اعتقدت أنه قد أغلق إلى الأبد وراء الشريك الراحل، (ص٢٤٠).

سادساً . تواهجات روائية:

ولا أقول وتناصّات، فلهذا المصطلح وقعه الثقيل، أحيانا، حين يتصل الأمر بنمط من الرهافة الخفيّة، التي تحيلنا إلى وحدة الروح الإنسانية، مهما اختلفت وتباعدت بأصحابها اللفات والأزمنة والأمكنة، ومن ثم إلى قدرة الرواية على تُمَثِّل ذلك، وهو ما تستطيع أن نقف عليه في بعض ما جاء في دارض الكلام؛ من تواشجات مع أعمال رواثية مهمة، يصعب على اي مبدع يعاين في قراءاته، وفس نمط بناء ثقافته وحساسيته الجمالية، تلك الروحُ الكامنة فيها، التي تسوُّغ معنى الفن وضرورتُه هي الحياة، أن يتحرر من سلسلة تأثيراتها . منها مثلاً وليس حصراً: ذلك الخيط الدي يشدّ «أرض الكلام» إلى رائمة المبدع الياباني

> تكشف الأمكنة التي تتواتر للمرة الرابعة في تجرية "عـزام" البروائية ما يمكن اعتباره نمطأ من الهندسة الدقيقة للضضاء البروائبي

«ياسوناري كاواباتاء (١٩٧٢.١٨٩٩): ەضجیج الجبل، (۱۹۵٤)؛ وذلىك فیما يتصل بذلك التراحم النفسى الخفى العميق، الذي يقع بعيدا عن مستوى الشمل أو التصريح في «أرض الكلام»، بين «خيرية» وحُمِيِّها «عبود الرهـر»، الملاذ الأمين من سطوة الفردية والأذانية والإهمال والنظرة الذائية الضيقة المغلقة على مرجمياتها وأهاقها السقيمة للزوج حليم الزهر، والتراحم العميق الخفي الـذي يتلامح في عمل «كاوابـالـاء، بين الكنُّهُ الرقيقة «كيكوكو» التي تعاني أنانية النزوج مشويشىء وخياناته المتواصلة وإهماله واستهتاره بمشاعرهاء وحميها العطوف المتفهم «أوغاثا شينفوء الساعي دوما إلى رآب الصدع، هي شقاق يمضي به الحس السادل دوماً، إلى مناصرة الطرف الغيون، على الرغم من صلة الدم التي تربطه بالطرف الآخر.

ولعلنا نستعيد في ملاحقة شخصية «نازي الحطاب»؛ العليل المستهدي بكاميرته إلى السرب الوحيد المكن لحضوره بين الآخرين، وكذلك في الدور المُؤرِّخ الذي تحتفظ به «كاميرته» بوصفها ذاكرة لتثبيت اللحظات الهامة هي تاريخ «السماقيات»، ربما وفقاً لمنظور يرى فيها حياةً أكثر ديمومة من الحياة نفسها، لعلنا نستميد في تبصر هذه الشخصية بشيء من القراءة المقارنة، الخيوط الخفية التي تربطها بشخصية الشاب «أحمد القسّام»؛ معوّق النطق، المرتبك والمتمثّر في حضوره الاجتماعي، وبخاصة ما يتصل منه بعلاقته الخاصة بدكاميرته، التي تنشط دائما لتثبيت اللحظات المفصلية الفارقة في واقع النضال الفلسطيني في رواية المبدعة الفاسطينية «سحر خليفة»: ەربىع حار «(٢٠٠٤).

ما يجدر التنويه به هنا، هو أن مثل هذه التواشجات التي تتلامح برهافة، بين سطور النص، تفدو قيمة إبداعية شديدة الأهمية، حين تتولاها ذائقة حرَفيّة عالية، يحسن صاحبها تدبّر أدواته، وتصريف مخزوناته، وضبط إيقاعاتها ومقاديرها، وهي، من ثم، عامل مهم من عوامل توسيم وتعميق آهاق النص، وجملة إثاراته وإشباعاته المرفية والجمالية،

سابعاً . جغرافيا موازية: تكشف الأمكنة التي تثواتر للمرة الرابعة في تجربة «عنزام، الروائية منذ عمله الأول: «معراج الموت»، ما

يمكن عدِّه نمطاً من الهندسة الدقيقة للفضاء الروائي، التي تصمم مناطقها وأمكنتها، وفقاً لرؤية مسبقة محسوبة، تخضعها لاختبارات سياق سردى عام يشمل التجرية الروائية كلها. وبموجب ذلك فهي ليست «السويداء» وباللجاة، التحديدين المرجعيين المروهين المتكررين فى أعماله فعسب، بل هي كذلك، مرةً بعد أخرى، تلك الأسماء التخبيلية نفسها: السماقيات، والمنارة، والحفائر، والصخرات، وتلال الغربان، على الرغم من إمكانية إبداع مثات الأسماء الأخرى، ما دام الأمر يتصل بأحداث محافظة كاملة، صحيح أن هذه الأمكنة تتعين في أزمنة متغايرة، لكن تكرار الأسماء نفسها الحقيقية والمتخيلة، يجعلها تقول ما هو أكثر من كونها مسرحاً للأحداث. إنه ما يشبه الوحدة المقولية التي تسمى إلى الإيحاء بالمقدرة السحرية لهذه الأمكنة على الخلود؛ بثيات أقدارها الذي يستهين بكل فنون المسف التي تعاقبت عليها ، ولتلاحظ في ذلك أن المسف هو والثيمة المستعادة، في هذه الأعمال، كما هو شأن الأمكنة.

هل تتلامح خلف ذلك نبرة ممتقدية، ما ...؟ ربما . لكنه أمر غير مهم على أية حال: لأن الرواية الحقيقية هي في النهاية تجاوز دائم لمتقدات مبدعها ومقولاته الخاصة. وإلا فهي نمط من الخطاب الذاتي، أو الشمري القاصر عن مطاولة خاصيتي: التعددية والموضعة

المحوريتين فيها.

إنها التقنية التي تستعيد نهج ه فوکنره (۱۹٦٢،۱۸۹۷)، الذي ابتدع مقاطعته الأمريكية الجنوبية ءيوكنا باتوفاه وعاصمتها دجضرسن فضاء دائما لأعماله الروائية، ونهج «ماركيز» الذى ابتدع مكانه التخييلي (ماكوندو) منت عمله البروائس الأول معاصيفة الأوراق، (١٩٥٥)، والذي لم يتوقف عن استعادته حتى عمله الرابع: «ماثة عام من العزلة» (١٩٦٧)، قبل أن يكتشف أن حدود مماكوندوه هذه لم تعد تتسع لأهاق عالمه الروائي، وهو أيضاً نهج «جويس» (۱۹٤۱٬۱۸۸۲)، الندي جمل «دبلن» العاصمة الأيرلندية ومسقط رأسه: الفضاءَ الدائم لسروده كافة، القصيرة والروائية، منذ حكايات «أهالي ديلن» (۱۹۱٤)، حتى «يقظة فينيغان،(۱۹۳۹): وحين أصل إلى قلب دبلن أكون قد

وصلت إلى قلب العالم».

وفى كل الأحوال فإن ممدوح عزام الذي قدّم لنا بحس بنائي محكم أعماله الرواثية الأربعة، والذي ما انقك يستعيد فيها الفضاء نفسه، بأسمائه الحقيقية وأسمائه التخييلية، في تجسيد أمين للمكان الذي خبره وعاشه، وتشبُّعَ بمفرداته كافة، ليبدو لنا شديد الثقة، وربما شديد الاعتداد بصنيعه هذا، وكانه يقول: هو ذا مسرح حكاياتي الدائم.. «السويداء» السورية ومناطقها: اللحاة.. صعفورها .. لافاتها.. مسالكها الوعرة.. معارك ذئابها وضباعها.. معتقداتها .. أعرافها .. علاقاتها .. وكل ما يختص بها وتختص به، ولأنها الحاضرة أبداً، المائلة ملء اليصر والذاكرة والعقل والخيّلة. والذا فقليل أسمائها يفني عن كثيره. وهذا ليس اجتزاءً. إنه تكثيف وتوكيد. فلتتأملوا هذا المنجم، كم هو ثري وعميق الفور، وكم يخبِّي ويختزن خلف تماثلات سطوحه من كنوز وعروق لم يكتشفها أحد من قبل.

ما تَبَقَّى مِن الكَّالمِ مِولِ الْرَمِٰن الكلام:

ندرةً نادرة هي الأعمال الروائية التي تحفزنا على معاودة قراءتها بدافع متمة

القراءة وحدها. ثلك المتمة التي غدت منذ مطالع القرن الماضي، قيمة مهملة في الكثير من الأعمال الروائية العالمية المهمة، نصوص ممدوح عزّام تدخل عي عداد هذه الندرة؛ إذ يستطيع قارئها أن يركن إلى مطالعتها في ساعات من المتعة الحميمة التي لا تُعَوَّض، كما تستثير لدى الدارس المختص جملة مفاهيمه وأدواته الدرسية المعرفية والجمالية. وهو يتأمل فيها عمقَ الموهبة، وزخم المخزون الحكاثي، وتماسك البناء السردي، وأصالة الشخصيات والموالم والأحداث.. وكذلك كلُّ هذا التفاني ضي تقدير حقوق الكثمة وحمايتها من الابتذال، والشرهل، والإسراف، والإنشائية، والهاجس الاستمراضي، وكلَّ المثالب التي أودت بكثير من المواهب الروائية إلى أعمق أعماق التسيان. وقبل ذلك ويعده: ما يتأكد لدينا مع كل إبداع جديد له، من سمة وعمق وغـزارة ذلك المعين الذي يتعذّر نضوبه من اختبار الحياة وتجاريها.

ذلك هو ممدوح عرام في، أرض الكلام»،

\* كاتب من سوريا

١. ١ وواتع سوات الحمرة هو عوان فيلم المجرح الحرائري محمد الاحصر حاميدا. سعمة مهر حال فكاله الذهبة بلعام ١٩١٥م.

٢. لروايه الاحيرة لمدوح عرام صدرت عن دار للدي. دمشي. ٢٠١٥م. في (٤٤٨) صمحة من القطع اعتوسط

٣. أي الذي يروي قصة تقع في المستوى السردي الأول تمييزاً له من السارد الداخلي(أو الضمني) الذي يروي قصة داخلية، أو قصة تالية يتصمئها المستوى السردي الأول.

 وهو يتضمن والمسردية هو: موقع السارد ما يسرده. وهو يتضمن والمسروعة: خارجي أو داخلي، والعلاقة: أ التبئير، ب: الحضور في العالم للتخيّل الذي يرويه ( غيري القصة . مثلي

٥. خطوط التشديد في هذه الدراسة . دائماً . من عدنا. ٦ ـ من حوار الروائي مع محرر صحيفة الثورة السورية، الخميس ١٦ /٣٠٠٦/٣ م:

والرواية فن ديقراطي،

٧ . نستعير في هذه الفقرة عنوان الكتاب الشهير لـ البيرسي لوبوك؛ الصادر عام ١٩٢١م:

وصنعة الرواية،

## مبمَد الناهِر النفزاوي . بملة نابليون لم يكن لها تأثير نُذكر فع كثير من الدول العرسة

ماورره: نيبل درغوث \*

وأن تراقب أعمال الناس في الماضي، فهذا يعنى أنَّك تضيف أعمارا من الماضي

> محيل الناصر التمنزاوي أستاذ جامعي تونسي، من مواليد سئة ١٩٤٨ بمنزل بورقيبة من ولايمة بنزرت. زاول العمل الصحفي بمجيلات وجيرائيد متعددة. يشغل البوم منصب أستاذ محاضر يسدرس العسفسارة العربية الحديثة والمعاصرة بالجامعة التونسية. وهو من المهتمين بالبحوث والسدراسيات حبول المسقسرب المعسريسي.

# إلى عمرك، وأنَّك نتعيا أكثر من حياة واحدة. (جوزف هورسJoseph hours)

هناك فرق بين ، الثقافة ، و الحضارة ، ٢ وهل يمكن اعتبار الثقافة مكونا من مكونات ، الحضارة ، 9 - بمبارة واحدة، أنا أود إشراك

صدر له العديد من الكتب منها: ۱۹۸۷ المتشابهون (روایة)، سوریا ۱۹۸۷ محمد كرد علي: المثقف وقضية الولاء السياسي، تونس ١٩٩٣ فارس وييزنطة والجزيرة العربة من القرن الثالث إلى القرن المنابع، تونس ١٩٩٦ الدولة والجتمع، من محنة ابن رشد إلى خصومة محمد عبده وهرح انطوان، تونس ۲۰۰۰

■ الشيارات الفكرية السياسية في السلطنة العثمانية (١٨٣٩

كان حوارنا معه متفرعا إلى أحاديث

بدأت بكتابة الرواية ولكنك لم تواصل

- تقصد رواية «المتشابهون» التي صدرت بدار الحوار باللاذقية السورية

سنة ١٩٨٧ إنها بيضة الديك. لم أواصل كتابة الرواية لسبب بسيط هو أن بثري

الروائية سرعان ما غاض ماؤها.

انت تبدرس الحضارة الحديثة

والمعاصرة بقسم اللغة والأداب

والحضارة المربية. حدثنا عن هذا الاختصاص بالضبط أو بمبارات

أخرى، ما هو مفهوم الحصارة أوهل

جانبية عديدة تكشف لنا رؤية خاصة

- ۱۹۱۸ )، تونس ۲۰۰۱

لهذا الباحث،

ظلمادا؟

- الطلبة والطالبات في محاولة الإجابة عن السؤال الحديث والماصر: لماذا توقف النمو الحضارى الإسلامي في القرن الثالث عشر البلادي أي هي هذه المترة التي بدأت فيها الحضارة الغربية نموهأ؟
- عضوا... أراك تستعمل عبارة النمو الحضاري الإسلامي د..
- لأن هذه الحضارة إذا كاثت إسلامية المقيدة، عربية اللغة، فالأقوام التي آل إليها الحكم حتى قبل هذه الفترة لم تكن عربية: في بالاد المغرب كان الحكم في أيدي

البرير المصامدة الموحدين ثمّ تواصل في خلفائهم البربر مثل الحفصيين في تونس وطرابلس والزيانيين في الجزائر والمرينيين هي مراكش وذلك (وباستثناء المغرب الأقصى) حتى اضطرارهم إلى طلب المون من الأثراك العثمانيين لصد الهجمات الإيبرية عليهم، أما مصر والشام فكانتا في أيدي الماليك ولا تسل عن المراق الذي اجتاحه المفول. المرب هم الوحيدون النين لم يبق بأيديهم أي سلطة سياسية وذلك منذ القرن التاسع

 ئنفترض صحة ما ذكرت؛ كيف تمسر توقف النمو الحضاري الإسلامي

- أنا لا أبت في مثل هذا الأمر ولكنني أكتفى بأن أعرض على الطلبة والطالبات مختلف الإجابات المتعلقة بهذه المسألة إضافة إلى بيان المنهج الذي تستند إليه كل إجابة، دوري ليس دورا تلقينيا، أنا انفر من و التلقين، الإيديولوجي مهما كان مصدره.

• هل يمكن أن تذكر لنا هذه الإجابات وما تستند إليه كل واحدة منها منهجيا؟

- كأنك تطلب منى إلقاء درس، على القراءة

لا باس...تفضل.

- للإجابة على هذا السؤال الصعب لا يد من التعرض لإجابات ثلاث مختلفة تقع بينها إجابات ثانوية متنوعة تلجأ إلى الأخذ من هذه الإجابة الكبيرة أو تلك بنسب محتلمة:

الإجابة الكبرى الأولى هن ال-لاتاريخية أو الميتاثاريخية الشي تقوم على الإرادوية volontarisme فهي ترى أن السلمين تخلفوا لأنهم ابتعدوا عن تعاليم دينهم ولو أرادوا العودة إلى العمل طبق تماليم هذا الدين لتقدموا.

الاجابة الكبرى الثانية هي الإجابة التاريخية المقلانية التي لا تكاد تولي الموامل الاقتصادية والتقنية والاجتماعية أهمية تذكر، فالمسلمون تخلفوا الأنهم نبذوا العقل، وأشهر من ذهب هذا المذهب نهاية القرن ١٩ إرنست رينان (۱۸۲۳ - ۱۸۹۲) الذي كتب: عظي حدود منتصف القرن الثالث عشر ما زالت كفة الميزان (بين الحضارتين) بعد غير مستقرة وبداية من ١٢٧٥ تقريبا(توافق بداية هذه الفترة على المستوى السياسي، سقوط الدولة الموحدية في

المغرب(١٢٦٩) واستيلاء الماليك على الحكم في مصر والشام (١٢٥٠) والغول على الحكم في العراق(١٢٥٨) فهي فترة انهیار سیاسی شامل.)، ظهرت حرکتان بشكل جلى: فمن ناحية غرق السلمون هي انحطاط عكري بالغ ومن ناحية أخرى دخلت أوروبا الغربية من جهتها بثبات في هذه الطريق الواسمة من البحث العلمي عن الحقيقة (...) فعندما بث العلم السمّى بالعربي بذرة الحياة في الغرب اللاتيني اختفي محسب ما ذكر Ernest Renan هي كتابه Renan .la science

أما الإجابة الثالثة فهي الإجابة التاریخانیة ( historiciste ) التی تکاد لا تولى العامل العقلى أهمية تفوق ما تنسبه إلى العوامل الأخرى(اجتماعية، اقتصادية، تقنية، علمية...) من تأثير، فهذا مهدي عامل يكتب في أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات المربية: و إن العامل الاجتماعي التي اطتقدته البلدان العربية والذي توفر وجسوده فني أروبسا النقريبية هنو تكون طبقة اجتماعية هي البورجوازية التي استخدمت المارف العلمية والتقنية في حقل الإنتاج الاقتصادي بشكل كان حافزا قويا لتطور العلم والتقنية أما المجتمعات المربية الإسلامية في القرون الوسطى فلم تتكون فيها مثل هذه الطبقات التي تكوّنت في إطار علاقات الإنتاج الإقطاعية».

وهذا صادق جلال العظم يضيف إلى ما سبق في كتاب ثلاث محاورات فلسفية: أعتقد أن ما يميّز العصر الأوروبي الحديث هو هذا الاتحاد العضوى الفريد الذي ثم على مراحل طبعا ولكن للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية، بين المسألح الحيوية للطبقات التجارية الصاعدة وبين الاكتشافات العلمية والأختراعات التقنية، أربد أن أشير إلى صيرورة تاريخية معينة هى تكون أوروبا الحديثة أدت إلى ربط المرفة، قديمها وجديدها، نهائيا بطرائق البرجوازية الأوروبية الصاعدة في إنتاج الثروة ومراكمتها » .

ه لا يمكن ان تكون، من خلال كل ما كتبت، إلا من هؤلاء الباحثين الذين يمزجون بين المنهبين التاريخي والتاريخاني...

 لن أخالفك الرأى وإن كانت القضية تحتاج إلى مزيد من التفصيل.

 إذا كان دلك كذلك فأذا أستنتج كذلك أنك تمتير والثقافة، مكونا من مكونات

الحضارة.

-- ian.

ه وانبك ما زلت تقول سنة ٢٠٠٦ إن المنهجية الماركسية التي تسند دورا مهما إلى العاملين الاقتصادي والتقني في صنع الأحداث التاريخية بالأعتماد على أنماط الإنتاج ما زالت صالحة وإجرالية لقراءة الحضارة الإسلامية؟

- أنا مجبر على ذلك، إن لشيوع استخدام الجوَّال (الموبايل) تأثيرا يفوق ألف مرة وسرة تأثير خطب الدعاة إلى المحافظة على أسمن العائلة التقليدية،

ه وإذا كان ذلك كذلك ، هأنت على المستوى السياسي لاتعتبر الفترة العثمانية في التاريخ الإسلامي فترة استعمار.

 الفترة التي تتحدث عنها (من القرن السنادس عشرحتي ممقوط الدولة المثمانية الاتحادية) لم تظهر فيها قط فكرة الدولة القومية (Etat-nation ) في المجال العثماني الإسالامي،إذ كانت الفكرة الإسلامية هي الغالبة. المفاربة مثلا هم الذين استنجدوا بالعثمانيين وإذا كان المراكشيون قد حافظوا على استقلالهم فسبب ذلك هو أن السعديين تكفلوا بمقاومة الإيبريين النصارى فخففوا بذلك من حمل العثمانيين.. لا ننسى أنه في مثل هذه الفترة الحاسمة ضعف المأمل القبلي (الصراع بين المصامدة والصنهاجيين من ناحية وبين كل هؤلاء العرب المتمفريين) الذي لم يعد بإمكانه أن يشاوم دولة صاعدة مثل إسبانيا والبرتفال وحلت محله شرعية جديدة فوق- قبلية هي الشرعية الجهادية ممثلة في السمديين وبعد ذلك هي الطويين، إذ ليمن من الصدفة أن يدعى هؤلاء انهم ينتسبون إلى القرشيين بل إلى سلالة النبي محمد.

أما في بالاد الشرق فقد خلّص العثمانيون المصريين والشوام من حكم الماليك وخلصوا سكان بلاد الرافدين من حكم الأتراك الأوزيكمىتانيين، فهل افتك العثمانيون الحكم من العرب حثى نتحدث عن استعمار؟

إنى أذهب إلى اكثر من ذلك فأقول أن من فضائل العثمانيين على مسلمي المقرب والمشرق أنهم ساهموا في التقريب بينهم بواسطة النظم الإدارية الواحدة الخ.... ولقد قاموا بهذا الدور للمرة الأولى بعد الفتوحات الإسلامية في القرن السابع الميلادي..



 وليكن هناك من يقول إن الأتراك المثماليين هم المسؤولون عن التخلف الحضاري المريع الذي سقط فيه العرب وحسب هذا الطرح هل أن المفرب الأقصى وقلب الجزيرة العربية بقيا خارج دالرة التخلف لأنهما لم يكونا تحت لواء الإمبراطورية العثمانية

 أسئلتك هذه تشى بأن تفكيرك خاضع لقراءة إيديولوجية للتاريخ العثماني، وهي قراءة مكنت لها مئات الكتب التي تدرّس في الجامعات العربية التي كنت دائما وما زلت أقاومها وسأحاول الإجابة عن اسئلتك هذه بتفكيكها ومناقشتها:

أنت تتحدث عن الأتراك بتعميم غير مقبول وتتحدث عن نهضة عربية مبكرة مزعومة: إن الطولونيين الذين استقلوا بحكم مصر مئذ القرن التاسع المهلادي هم أتراك والسلاجقة الذين حكموا السراق شي الضرئين الحادي والثاني(والثالث) عشر هم أتراك وتيمور لنك هو تركى أوزبكستاني،

ولكن من تتحدث عنهم هم الأتراك العثمانيون أي أحضاد عثمان وحتى لفتهم ليست تركية بل تركية -عثمانية وحضارتهم كوسموبوليتية لاتعرف التمييز المنصري أو الديني، أنهم يشبهون في نظري المناربة الذين هم مزيج من البربر والمرب والإيبيريين، ولهذا كان الحكم في الأندلس كوسموبوليتيا. ونحن بداية من الحكم التركي العثماني امتزجت دماء القوم بدماثنا وفي ألقابنا نجد البورصلي ودرغوث وخوجة والقصدغلي والزيركلي. و و... فتخلفهم من تخلفنا .. نعم، هم صدوا إلى حين غزو أروبا المسيحية. ولكن هذا الصدّ كان في القرن السادس عشر وبقوى عسكرية وعلمية وتقنية تكاد تكون تقليدية، أي غير رأسمالية حديثة، أي بعبارة أخرى أن هذه القوى ليس بإمكانها أن تصمد طويلا إزاء حضارة غربية رأسمالية بلغت من العمر ثلاثة قرون وقويت أثيابها إلى حد لا يستهان به.

مأساة العثمانيين أي مأساننا هي انهم بدأوا ينشئون دولتهم فني بعض بالاد الأناضول على أسس تقليدية في فترة بدأت فيها كفة الفلية الحضارية الغربية تميل إلى صالح البلاد الأوروبية القربية. دور العثمانيين هو تعطيل الفزو الفريي. ولنتصور افتراضا، ماذا كان يمكن أن يحدث لو فقدت الحلقة العثمانية في تحقيب التاريخ الإسلامي ؟

أما ما تقول عن موضع داخل الجزيرة العربية، وه المقرب الأقصى، الناتج عن بقائهما خارج المجال العثماني، فهو يقيد أن هذا الأمر كان أمرا إيجابيا. وأنا أرى المكس تماما إلا إذا كانت الوهابية المعودية في نظرك نيارا «مخلَّصا» في حين أن واحدًا مثل فرح أنطون كان يرى فيها منذ بداية القرن العشرين مصرخة هَى واده إذ ظهرت بالضبط هي فترة هُلهر فيها بالذات كتاب آدام سميث و ثروة الأمم ۽ في بريطانيا وكتاب كوندورسيه Esquisse d'une histoire du) progrès humain ) هي هرنساا وما كان لها أن تنجع لولا ، عطف جلالة ملكة بريطانياء آنذاك والولايات المتحدة

أما المغرب الأقصبي الذي رحب منذ مطلع القرن التاسع عشر بالوهابية قبل أن يقضي على دولتها الأولى محمد علي الألباني المصري، فهو إن كفت اعتبره احتياطي القيم البريرية (على عكس قرطاج والجزائر) في بالاد المغرب، لم يتمكن من استغلال هذا الاحتياطي (أي تكريره بلغة النفط) افضل استغلال. وللاقتناع بما اقول يمكنك ملاحظة هذا التقارب و الفريب، بين النظام المفربي والأنظمة الطليجية، فما هو في رأيك، سيب هذا التقارب؟

#### ه دوري هو السؤال لا....

الأمريكية في القرن العشرين،

- المفو ... أنا أواصل إذن هاهول: أمّا حديثك عن نهضة عربية مزعومة ترقى إلى حملة نابوليون على مصبر سنة ١٧٩٨ فهذا محض قراءة مصرية لتاريخ مصر الحديث عممت على كل البلاد العربية زمن المد القاصري فأصبح بذلك تاريخ مصر هو تاريخ بقية البلدان العربية سواء أتعلق الأمر بمراكش أم باليمن. أما الواقع فهو أن مثل هذه الحملة لم يكن لها تأثير يذكر حتى في كثير من بلاد المشرق حتى لا نتحدّث عن بلدان المفرب لفقدان التواصل السياسي بين مختلف البلدان التي ستسمّى فيما بعد بالعربية.

ضعف مثل هذا التأثير لفقدان التواصل السياسي نجد له مثالا صريحا عند حملة لويس بورمون (Louis de Bourmont) على الجزائر سنة ١٨٣٠ التي لم يرد عليها لا سلاطين مراكش ولا بايات تونس ردودا تدل على وعي عميق بما سيكون لهذه الحملة من نتائج في بلاد المغرب، لذلك، أنا لا أفهم مثلا أستلة مثل السؤال الذي طرحت حول عمدم قدرة

المرب على النهضة والحداثة، وذلك لسبب بسيط هو فقدان الشعور عند العرب غي تلك الفترة بالانتماء القومي.

إن العرب موجودون، ما من شك في ذلك، ولكن القضية ليست قضية وجود من عدمه وإنما هي قضية الوعي بوجود ما وعلى هيئة ما: لا يكفي الوجود وحده دلالة على الحياة عند البشر.

#### ه انت منا تبتعد إلى حد سا عن التاريخانية؟

- لا توحد تاريخانية واحدة. وإذا كان ماركس هو أول تاريخاني مشهور فمنث موته ظهرت تاريخانيات عديدة. أنا لا أهْلًل من شأن الجانب النفسي لكنني أولي الجانب المادي أهمية أكبر، وإن لم أفعل ذلك هملي أن أقول بالمنهج الميتا-تاريخي أو المنهج التاريخي المقالاني الذي يريد نفسه وسطا بين المنهجين.

ه هل يمني ما ذكرت من تهافت التاريخ المتداول للعلاقات العربية العثمانية أن هذا هو سبب اختيارك ، التيارات الفكرية السياسية في السلطنة العثمانية بين ١٨٢٩ ما١٩١٥، موضوعا لأطروحة دكتوراه

~ نعم، هَأَنَا لم اقتنع في يوم من الأيام يما ساد من راي حول خصومة مزعومة بين «المرب» و" الترك، في القرن التاسع عشر وإذا كان لا بد من الحديث عن خصومة فهذه كانت بين المستفيدين من التنظيمات وهي مجموعة إصلاحات فرضتها بريطانيا اساسا على السلطة فرضا والمتضررين منها وهم عثمانيون من أعراق مختلفة استماتوا هي الدفاع عن أسس المجتمع التقليدي، بمعنى أن هذا الصراع يجب أن يرد إلى الجانب الاقتصادي الثقاضي ومثل هذا التناول يناقض ما هو سائد في اغلب الدراسات المتعلقة بهذه الفترة لأنها ثرد الصراع إما إلى ثناثية الإسبلام والنصرانية عندما يتعلق الأمر بعلاقة السلطنة بأوروباء وإما إلى ثنائية المرب والترك عندما يتعلق الأمر بملاقة المرب بالأثراك وذلك بالرغم من أن الشعور القومي في اغلب الفترة موضوع الدراسة لم يتبلورعند هذين الجنسين بل كان العثمانيون عربا وثركا وأكرادا وشركسا وشيشانا وألبانا ويهودا وأرمنيين.. في وضع الإنسان التقليدي الذي غلبه على أمره إنسأن أوروبي جديد يزداد كل يوم حيرة وقوة وقسوة،،



 لكن كيف ترد على من يذكر لك اسماء مصروفة اشتهرت بالدعوة إلى دقومية هربينة مبكرة امشال ابراهيم اليازجي وفارس نمروو..؟

كل هـؤلاه شـوام مسيحيون، وأتنا يمكنني أن أمدك بشائمة أملول من هذه الفائمة تضم شواما وبغداديين ومصريين وليبين كانوا حربا عليهم: أمثال شكيب ارسلان وممروف الرصافي وعزيز علي المسرئ وسليمان الباروني...

 ما تقول بخالف ما یکاد یکون مجمعا لیه.

- أنت على حق.

ه أين الخلل إذن؟

 يكمن الخلل في الربط بين من اعترضت على بذكر أسمائهم ودعاة القومية العربية بالمعنى الدقيق للعبارة: الأوائسل محصورون فني المسيحيين ونفورهم من دولة إسلامية صارب في القدم، أما الآخرون فلم يتجهوا هم ومن سيخلمهم وجهة قومية عربية إلا بمد الحبرب الكيرى عندما ستظهر دعوة قومية إيرانية شرق البلاد العربية ودعوة قومية تركية (لا عثمانية) شمال الشام. إزاء هدين الحدثين الحاسمين كان لا بد من أن تظهر القومية العربية بأعتبارها ردة فعل على ما ترى انه خطر إيراني وتركى، ولهذا السبب نفسه لم تستند إلى الدين خشية تتفير المسيحيين منها وليس من باب الصدفة أن ساطع الحصري

الذي يعد أب القومية العربية التقليدية كان حتى نهاية الحرب الكبرى عثمانيا (يل اتحاديا) حتى النخاع.

كلامك يعني أن عمر القومية
 العربية قصير جدا.

- بل أهصر مما تصور التي دعا الحصري إلى فعصر التي دعا الحصري إلى أتصم في الأمة العربية كانت أن المنها المائية التائية التائية التائية الثانية المنافرة المنور من القرةرة المنور مثل التنافية التومية النامس مثل انتكاسة للتومية المنافرية من المحقوبة من المتعقبية من عمرة التومية منذا من منذا التعقيق بليا المتعقبي بنا منذا وعشرون سنة لا تعني بليا المتعقب المنافرين المنا

#### ه کلام خطیر،

- لا .. إذا تمكناً في ما كتب الحصوري مشلا. لم يتخ القومية الدريية متميع من الوقت حتى تتغلقل في كل مسام البلاد المربية خاصة أنها ظهرت في فترة معادية القوميات. ولذلك الت ترى اليوم أن البلدان التي كانت أكثر تعلقا بهذه الفكرة أصبحت الأكثر تعرضا لظهور ظؤامر ضارية في القدم.

 هل ما ينطبق على الفكرة العربية ينطبق كذلك على الفكرة المغربية؟

- شاماً ، مما يؤكد ما اذهب إليه ، فيذا الجزائري علي الحمامي يكتب في الحراق الجزائري علي الحراق المؤرفية \* ، ؛ عرف ادريس، مدد المرة نهائيا المرا هو أن روح الشرق هد تنبؤ وأنه من الأن فصاعدا على كل هد، وهو يجوز وأنه من الأن فصاعدا على كل منها على الحوام المؤرف والمم والي الخواص المراقب والمم والي الخواص المراقب المنها على تعالى خوص على خلاصه خطاماً تكت الفكرة المؤرفية تشق دروس تاريخه ، أن يحرص على خلاصه خطاماً تحت الفكرة المؤرفية تشق خطاماً تحت الفكرة المزينية ،

 هل نفهم مما سبق اننا اليوم وبعد انحسار الفكرة العربية إزاء عالم إسلامي واحد؟

- لا.. نحن بمازاه عوالم إسلامية اربعة تستند إلى أقوام أربعة: الإيرانيون والأتراك و«المرب» والمغاربة. والخشية يجب أن تكون من اعتبارها علما واحد نظرا إلى تتومها على المستويات العرقية واللغوية والدهنية والمنهبية والطائفية.

مما يقود إلى طمس هذه الخصوصيات التي بإمكانها أن نصبح عوامل إثراء مثل أن يشري الشراث الشيمي الشراث السني، إن السمة الوحيدة الجامعة بين هذه الأمم هي التخلف الاقتصادي ومتى توفر الميش الكريم لمامة الناس ارتخى تحفزهم الإيديولوجي، فلا بد لهذه العوالم من أن تتقارب على أساس من التنافس لتنمية دخلها القومي والاستثمار ضى الموالم الأكشر فقرا ولسوف يستفيد الجميع من هذه النظرة الإستراتيجية: إن تراث هذه الأمم واحد إذ أن معنى التراث الإسلامي هو التراث العربي والإيراني والتركى والمفربي، بل أن الحضبارة الإسبلامية واحبدة وهي حضارة هذه الأمم. وإذا كانت قد حدثت فترة غياب حضارى دامت قرونا فلتكن النهضة جماعية تبدأ من المادى المفقود أو شبه المفقود وتنتهي بالروحي المتوهر وأحيانا أكثر مما هو صروري.

 الت تلح حتى في هذا الستوى على ضحرورة كبح جماح البعد الإيديوتوجي الدي لا يستند إلى نظرة تاريخية إلى الأضاء.

- نمب، أننا اعتقد أن التنكير في - نمب، أننا اعتقد أن التنكير في منط قبلة نووية. فيها أن التنكير في منط قبلة نووية ميلة بدورة تمالك سلاحا متدما وما مي قيده (دلة تمالك سلاحا متدما قدارة المناز الثالث عشر، السلاح سهل المناز الثالث ويلادة شمب حديث تتطلب اجبالا المناز ويلادة شمب حديث تتطلب اجبالا بمبالا المناقبة.

 كأني قرات مثل هذا الكلام في مناسبة اخرى. اي في ما كثبت عن محمد كرد علي؟

- وفي كتابات أخرى،

تطرح في كتابك محجد، كرد علي
الثقف وقضية الولاء السياسي و قضية
الثقف والسلطة، فهل ما زالت هذه
القضية مطروحة?

— ما زالت وستيقي إذا عرفتا اللقطة بإنه هذا الرجل الذي لا يقبل على حد تعبير محمد كرد علي أن يزير في وضع و فوطة العمام متثل من جسم إلى جسم»-دور مثل هذا الدور يغوق في نظري دور الأنبياء القدامي لأن المصور التي عاشوا فيها تعبر عصور رحمة إذا ما قورت بحصرنا، خاصة أن مثل هذا المتعد يجب أن يكون على يغين أن مال معدي يجب أن يكون على يغين أن مال معدي



الهزيمة في ٩٩ ٪ من الحالات والواحد هي الماثة المُتبقى يتمثل في إيمان عجيب أنَّ دعوته يمكنُ أن تتبنأها مجموعات قريبة منه ممثلة في الجتمع المدنى فتحد من فتك حضارة كمية تُشيِّيء كلُّ شيء، أي حضارة أثبتت أن إنجازاتها العلمية والتقنية لا تتحقق إلا بطعنات في قلب الإنسان تتجدد كل يوم.

- هل أن موقف محمد كرد على الداعي إلى الفصل بين الدين والدولة منَّذ بدايةً القرن المشرين ناتج عن تأثره بالنزعة اللاثيكية في الثقافة الفرنسية أم انه إيمان بالعلمانية 9
- ثقافة محمد كرد علي الفرنسية واسعة جدا ولكنه متعلق بالوجه المحافظ في هذه الثقافة أي الوجه غير الشيوعي والاشتراكي والممائي بل الديموقراطي النشط، من هنا يمكننا اتقول (واللاثكية كانت محل نـزاع في فرنسا حسم فيه قانون ۱۹۰۵) أن موقف محمد كرد على الداعى إلى فصل الدين عن الدولة يتجاوز التأثر بالإطار القرنسي ويطمح إلى الانسدراج في إطبار أوروبس أوسع شامل للاتينيين والأنقلوساكسونيين، إذ أن النهضة في أغلب هذه البلدان تميزت منذ القرن السادس عشر بسعيها إلى عتق الفرد من وصاية الدين ممثلا في الكنيسة ووصاية السياسة والاقتصاد ممثلة هي الأعيان، بل هو يبرى مبالغة منه أن فترة ازدهار الحضارة الاسلامية زامنت فترة إبماد رجال الدين عن ميدان السياسة: ديوم همعلت الأمم النصرانية الدين عن الدنيا سارت أمورها على سداد، وما وسع الدول الإسلامية في القرون الأولى إلا سلوك طريق الدنيا كما سلكت إلى الدين طريقه وكانت تبتعد عن الخلط بين الطريقتين ما ساعدتها
- يقول محمد كرد علي: ﴿إِذَا ضِعِفْتَ النصوة الشيوعية وتنضآءلت النصوة الديموقراطية استراح البشر من الحروب ماثة سنة، هل تستشف من هذا القول أن محمد كرد على ضد كل الأفكار والنظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحول دون تقرير الجماهير الشعبية مصيرها؟ أم البه كنان صناحب رؤينة استشرافية ونحن اليوم نرى أمريكا تصول وتجول هي العالم باسم نشر الديموقراطية. وأبرز مثال على ذلك غزوها العراق بهنا
- أنا عندما أتناول مفكّرا سياسيا مكثرا أجتهد في تحديد نظرته إلى

الأشياء أي هي عصره مثلما تفعل آلة الرحي : المولينيكس، بما يوضع فيها، واستخرج منه العصارة وهي فليلة ولها نسبة معينة من الإفادة.... عمري ليس بالطول الذي يسمح لي بقراءة كل ما

وأنا عندما طبقت ذلك على محمد كرد على، اكتشفت أولا أنه لا يقول، نظرة إلى الأشياء، بالميتاتاريخية (النظرة الدينية مثلا) ولا بالتاريخانية (نقيضتها المادية) ولكنه يقول بالتاريخية العقلانية.

ومن يركز على المقل ويعتبر أنه المحسرك الأول للقاريخ لا يسعه إلا أن يعصر هذا المحرك في الفرد الخلاق المتميز الذي يوجه الجماعات الكبيرة، وانطلاقا من هذا فإن محمد كرد على يحارب الشيوعية لادعائها التسوية بين البشر وهم طبيعة ليسوا متساوين في نظره ويحارب الرأسمالية الديموقراطية قانونا لا حقيقة. هو بعبارة واحدة، لا يقول بالتطور الانقلابي أو السريع لأن الشاى في نظره لا يطبع على جهاز الفاز وإنما على نار هادئة، وليس بإمكان أي دعوة إيديولوجية آن تتجع حقيقة إذا لم تكن تعبيرا عن تطور استفرق قرونا طويلة وتسرب إلى أعمق مسام كل أهراد الجتمع. محمد كرد علي لا يتمكن من فهم من يقولون انه يمكن بمجرد الخطب الإبديولوجية ردم الهوة الحضارية الضاصلة بين الضرب ويسلاد الإسسلام والتى امتدت من القرن الثالث عشر إلى عصره بمجرد ادعاء حدوث نهضة عربية منذ حملة نابوليون على مصر ... لهذا هو يصف أغلب السياسيين في الشام به اللصوص، أما ما تذكره عما حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣ في المراق فإن محمد کرد علی کان یمکنه او بقی حیا أن يجرّم الولايات المتحدة لأنها نهجت. وهي الدولة الوحيدة في العالم التي

> من يركز على العقل باعتباره للحرك الأول للتاريخ لا بد أن يحصر هذا المصرك في المصرد الغملأق المتميز

لم تقم على الأسس التي قامت عليها الدولة القومية، نهجا إرادويا في تعاملها مع مجتمعات لها ثقافتها الخاصة، أي نهجت نهجا ربانيا باعتمادها فكرة وكن فيكون، وكأن الديموقراطية التي هي وجه من وجوه عديدة للحداثة، يمكن أنَّ تختزل في الانتخابات.

إنّ الحداثة عند محمد كرد علي لا تعنى تغيير لباس الرأس ولكن تغيير عا تحوى هذه الرأس، وهي هذا المجال يمكن للمرء أن يلاحظ تقاربا عجيبا في التفكير السياسى بين المربى الأرثوذوكسى اللبنائي فأرح أنطون والكردي الشركسي محمد كبرد عبلى والألبنانس المقربي التونسى الحبيب بورقيبة. فهؤلاء الثلاثة ينفرون من التغيير الانقلابي لأن ءالسير البطيء الدائم خير من السير السريع المؤقت والمسافية الجارية أعود على الحقل والحديقة من النهر المقطوع . «هــوَلاء الثلاثة تعرضوا للامتحان وخاصة منهم بورقيبة النذي أثيعت له فرصة تطبيق نظرته إلى الأشياء. ضحاربه التاريخانيون من الشيوعيين لموقفه المتحفظ إزاء «الجماهير» وحاربه الميتاتاريخيون لاعتباره أن الدين يعبر عن زمن ولي مما يفرض تعويض مفهوم الاجتهاد بالتفيير، وحاربه القوميون وهم تاريخيون عقلانيون لقوله بخصوصية المناطق العربية الأربع (بلاد المغرب، وبالاد مصدر والمسودان وبالاد الشام والمراق واخيرا بلاد الجزيرة العربية).

نحن ادر ازاء تيار واحد لم يتمكن من الصمود إزاء النيارات التاريخية العقلانية في وجهها الانقلابي والميتاتاريخية في وجهها الديني.

 باعتبارك من المهتمين بالفكر السياسي في السلطنة العثمانية، هل نجع مصطفى كمال اتاتورك في تحديث تركيا؟ وهل استطاع ررع العلمانية بها ونحن نرى اليوم صعود التيارات الإسلامية التركية إلى السلطة؟

- مصطفى كمال « أبو الأثراك» إرادوي حاول أن يزرع العلمانية في تربة «تركية» حرثتها الميتاتاريخية الغزالية طيلة ثمانية قرون، فكيف يمكن عندئد أن تقاوم هذا التجذر بنجاعة؟ إنه لا يمكن الحديث في أى بلد عربى أو إيراني أو تركى أو مغربي عن تحديث كامل أو محافظة كاملة. نحن بازاء حضارة مغتلطة (حتى لا اقول خُلاسية) وقد يكون في إمكان من بأتى بمدنا أن يحصل على تصور أفضل للوضع الذي نعيش فيه اليوم،

## مجلة عماج

### وفيما يتعلق بإيران؟

- هذه الأمة هي واحدة من الأمم الأربع التي تتكون منها الحضارة الإسلامية عربية اللغة. وهي منذ أن تبنت على غرار الأمة التركية بعد الحرب الكبرى فكرة الدولة القومية دفعت ما سيسمى لاحقا بالبلاد العربية (لا الإسلامية) إلى الدعوة إلى قيام أمة عربية، ولكن المظروف تغيرت وهكرة الدولة القومية (Etat-nation ) تهددها العولة بالزوال فتاريخ الصراع بين هذه القوميات الإسلامية يجب أن يزول الآن.

 هل يعني هذا إن بإمكان العرب اليوم إذا ما أقاموا علاقات جيوسياسية مع تركيا وإيران أن يستفيدوا من ذلك؟

- وهل هناك حل آخر؟ إنَّ الدولة القومية بسبب الصراع بين هذه الكتل البشرية الإسلامية تعيش حالة لَهاث. وعليها أن تعوض فكرة الصراع القومي بما يتماشى وما تقتضيه المولمة. ما الاحظه شخصيا أن ما يجمع الإيراني والشركي والمربي والمغربي المادي (لا السلطة السياسية والدينية) هو تراث مشترك ضارب في القدم لا بد من الحضاظ عليه... ويما أن عهد المول القومية قد ولى فإن عدم تخطى هذه المرحلة إلى مرحلة أرقى لا يمكن أن يقود إلا إلى ظهور دعوات أضيق من القومية مثل الطائفية الدينية، وسياسة الولايات المتحدة في العراق أفضل دليل على وجاهة ما أذهب إليه.

 «كرت في كتابك» التيارات الفكرية السياسية في السلطئة العثمانية ، القول التالى: • من يلق نظرة سريمة على لبنان وإسرائيل لا يسعه أن يكون مطمئنا على مستقبل هاتين الدولتين ، شم طرحت السوال: ، ما قيمة قيام دولة قومية غير مطمئنة ؟ ، هل يمكن أن توضح ثنا هذا

- لقد أحبت عن هذا السؤال عندما تحدثت عن، لهاث « القوميات، القومية إيديولوجية تستمد ماء الحياة فيها من التصوف السياسي الذي يمكنه أن يدفع بمن يتقلفل فيه إلى أن يهب حياته خدمة لمثل هذا التصوف.

أما عندما يقع الغاء الإنسان بتحويله إلى سلعة لا تساوي كثيرا من السلع المادية فعلى التصوف السياسي السلام.. انظر إلى تاريخ الفوضويين الأوروبيين في القرن التاسع عشر، لقد سبقوا متصوفة الشرن العشرين من الكاميكاز ..... والعنصر الوحيد الذي بإمكانه أن يجفف

من ينابيع الكاميكاز هو التشيق..

#### ه خل هذا هو فهمك للعولا؟

- أست مؤهلا للحديث عن العولة لأنها ظاهرة بدأت أولا في الظهور في القرن الثالث عشر وبلفت الآن من العمر ثمانية قرون وتتضمن آثارا عديدة ليس يمكنني لتكويني المحدود أن أتحدث عنها جميعاً، فهي تقتضي التناول الاقتصادي والتناول الاجتماعي والتناول الثقافي والنتاول التعليمي، أي أثرها في التعليم هي البلدان التي سبقت في ميدان الحداثة والبلدان المجرورة أو المقطورة حضاريا. وأنا أنتمي إلى جيل يعتبر نقسه أصبح خارجا عنها بل معظوظا إذا ما قورن بجيل الأبناء. إذ لم يعرف جیلی علی ما عانی من انتکاسات ما سيمرف الجيل الحالي من غربة بإمكانها أن تتجب رهطا عجيبا من البشر.

#### هل هذه دعوة إلى إثقاء «السلاح»...؟

 لا. بالمكس هذه دعوة إلى الافتناع بصحة القولة ، لا يلدغ المثقف الملتزم من جحر ألف مرة ومرة ء.

#### ه وما معنى ذلك؟

~ البداء في داخل الجسم بالدرجة الأولى هما أبأس أن تحمّل الآخر وزر جراثم ما كان ليرتكبها لو وجد صدًا أي وعيا حقيقيا.

 ختاما نهذا الحوار هل يمكن أن نعتبر أن ما أبديت من أراء هو السائد اليوم عند مدرسي الحضارة في الجامعة التونسية؟

- الجامعة التونسية أو على الأصح نواتها الأصلية كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية التي أعلن عن تأسيسها سنة ١٩٦٠ مرت بمرحلتين تمتد الأولى من ۱۹۱۰ إلى ما يسمى بالتفيير(۱۹۸۷). وطيلة هذء الفترة كان العمداء الذين تولوا إدارتها هم أحمد عيد الملام (١٩٦٠–١٩٦٨) ومحمد الطالبي(١٩٦٨-۱۹۷۰) وعبد الشادر المهيري (۱۹۷۰-۱۹۷۲) وهمادي بن حليمة (۱۹۷۲-١٩٧٥) ومحمد اليملاوي (١٩٧٨-١٩٧٨) ومحمد عيد العسلام (١٩٧٨–١٩٨٢) وعبد المجيد الشرفي (١٩٨٣-١٩٨٦). وكل هؤلاء في أغلبيتهم الساحقة تلقوا تعليمهم العالي في اللغة والآداب العربية فى فرنسا وبالقرئسية وهذا أمر مذهل على المستوى الثقافي، ثقد كانوا مجرد طلبة تونسيين تشبعوا بنظرة أساتذتهم

الفرنسيين إلى الحضارة الإسلامية عموما وهم لا يحملون عموما أي فكرة إيجابية عن القومية المفربية، لذلك لا تجد، وإن بحثت مطولا في كتاباتهم، بحثا واحدا يخدم القومية الغربية أى يحد من وطنية بورقيبة الضيقة.

وإذا كان لهؤلاء العمداء ومن ورائهم الأسائدة من فضل فهو يتمثل في أنهم درمسوا في جامعات فرنسية عريقة فتُونِّسوا بعض ما فيها من إيجابيات، أما الجاممة التونسية بمدهم فقد فشلت، على مستوى مادة الحضارة العربية عموما والحضارة المفربية خصوصا، في تخريج من يُعدّل مسار هذا الجيل الأول وذلك لسبب وأحد هو أن هذا الجيل الراثد، اختار، على غرار بورقيبة على المستوى السياسي، طريق «توريث الأبناء، بديلا عن استقلال الفكر، فأنتج عددا ضخما من أساتذة التعليم العالى الببفاوات الذين يكادون يكررون سئة ٢٠٠٦ ما كان بيدو صالحا هي ستينيات القرن العشرين. والحال أن العالم تغير بشكل انقلابي أي بعبارة واحدة لم يتمكن هذا الجيل من إنجاب نحل، ما حدث هو أنه أنجب زنابير وأنت تعرف ما يميز النحل عن الزنابير.

لهذا أصبح التساؤل الملح اليوم هو التالى: أليس من المسيري اليوم، خاصة بمد قيام انحاد المقرب العربي إنهاء خدمات جيل الزنابير هذا إذا بلغ السئين من العمر علَّ ذلك يضع على الأقل حدًّا للاعتقاد السائد حتى عند الطلبة أن قسم اللغة والآداب والحضارة المربية في الجامعة التوبسية إنما هو قسم ديحكم الأمواتُ فيه الأحياءُ؟

 هل ينطبق تقييمك على مادتى اللغة والأدب وعلى أقسام أخرى؟

- أفضَّل القول أنَّ ما جاء من أحكام في هذا الحوار لا يتجاوز اختصاصي، غير أنَّه بمكن للقارئ أن يستنج ما

ألا تعد تقسك من ضمن هؤلاء.

- هذه الرّة سأترك لك أنت الإجابة... لقد أرهقتني.

# : wigallg ügall simi

# سوانح على هامش رواية «بيدو بارامو» للمكسيكي خوان رولفو



الأوساط الأدبية هي هرنسا حديثاً، يصدور ترجمه أو متم المساط الأدبية هي هرنسا حديثاً، يصدور ترجمه أو متم المساف الأدبية الكسيكية المدسس خوان رولفو المائية المساف الأسباني البريمية المترس فالمائية الإيدامية باللسان الاسباني ايرييل إيباكوبي اللادبية الأدبية هي مجل الأدب الاسباني المائية هي مجل الأدب الاسباني الأدب الاسباني الأدب الاسباني والملاقبية، أدبريكي من عبد إلى المن أخوابية ومائيز ربيطية، وفارسيو ميخيا كيرية، وفارس المنافية، وفارسيو ميخيا كيرية والمائية والمؤدية والمتواجبة والمتارسية ميخيا المنافية المائية والمنافية والمتواجبة وا

أخرى، خصوصاً وأن الأمر يتعلق بالعملاق خوان رولفو صاحب الكتابة المتألفة في جنس القصة القصيرة والرواية معاً.

معهج جداً أن رواية خوان رواية بعريد رابات الاحتجاب بترجية أوان إلى الله الفاقية البزاسية بطارق الربي متأوات فصب عن الربغ مسدورها الأول المحمية سنة 1909، من قبل المحمية للمحمية سنة 1909، من قبل المحمية من مسلة مسلية المجارة المحمية المحمية المحمية المحمية المجارة المحمية المحمدة المحمية المحم



يترجمة حطاية المُحدة الكتابة الشرية المربة دي خريجة حطاية المربة مع مسئور الجوجة القصمية على المربة المنابة ا

تجنب سطحية الترجمة الأولى، وتعويضها

مي والسماع والمنافع المرافع المرافع المنافع ا

احقاً للموتى كل هذا التأثير السحري على الحياة والأحياء؟

إن ما يميز الإنسان على الثبات، هو أنه كائن حي مسكون بذاكرة الموتى، ههو يجتهد اجتهاداً في حفظ سير القدماء واسرارهم في الحياة والوجود، مشفوعة بأقوال وامثال وحكايات يستمسك بها على الدوام، ويراهن على الاحتفاظ بأصولها وقد سقاها من بياط القلب وماء التدكر البلازب، كي تظل أبدا مشرقة ووهاجة في قراره الكين، يستمين بها على طوارئ الحياة اليومية وعوارضها، ويخف إليها كلما نزلت به نازلة عصية تستدعى مثه واضمح الفهم وواسم التمثل والإدراك، لذلك تسراه يصمونها في أسفار ومتون وكراريس مطادة. تظل معفوظة ومعاطة بهالات من القداسة و الإعجاب. يحرص على تسييجها بترسانة من الريبة والحيطة والخبرة المكرية والمهارة اليدوية، كي لا تطالها الشوائب والأعراض. مثلما يطوق مجال تداولها العام بعتاد معرهى يتوخاه بأن يكون كفيلا بالوقاية من آفات تسرب الدخيل، أو اختراق المرضى غير الأصيل، الى الحوض الذي يخلد فيه هذا الركام الموروث، لعمليات الترمس والتخصيب.

وكثيرا ما يفالي الإنسبان في هذه الخاصية التي تجعل منه كاثنا مسكونا بالموتن، فيختار عن سبق الإسرار والثبات على الموقف، توجيه بوصلة كينونته في الأن/هشا، نعو وجهة ما كان/هناك في سالف العهود المعجدة للموتى/الأجداد،

### مجلة عماق

أي نحو تلك الفضاءات المامة التي تجتهد مخيلة البشر للشحونة بمبدإ الأستعادة المقدسة، في تأثيث مناخها التاريخي ببعض المكملات واللواحق النى تشيع هي النفوس فكرة الصفاء والنشآء والبراءة الأولس، بغية إعمادة إنشاج هذا الوضع الأصيل الى ما لا نهاية.

وإذا كانت الايديولوجيا المرتكزة على بعض عناصر «الخبرة» التاريخية، والكثير من التمثلات اليوتوبية المسكونة بوهج المقدس الجيني أو الحضاري أو الديني لأمة من الأمم، غالباً ما تسمى الى تركيز هالات القداسة على بعض مراكز النفاء من خلال خلق بقع مجيدة في نسيج المأضي المشترك، وإضفاء بعض عناصر النجرية الممحرية على حياة وكاثنات الماضي المشترك، بهدف الدفع بآليات الأسطرة الى أقصى حدَّ ممكن؛ فإن هدف الكتابة الروائية لحسن الحظ، هو إماطة اللثام عن هذا البعد الإيديولوجي المفرض، بالتصدي الى فمل الأسطرة، وتفكيك إوالياته وكيفية اشتفاله هي نسيج اللغة والملاشعور الجمعى والمتغيل المشترك وتمريضه للتحلل والثهتك والانقراض.

إن الرواية . مثلما التاريخ . هي مسكن الأموات وملاذهم بامتياز، لأن الحكايات التي تقدمها هي لكاثنات لا تعيش بيننا بالمرة، إلا أنها رغم ذلك، وهبذا من بين ما يميزها عن التاريخ، سفرٌ مفتوح على التفكيك والفضح والتجريب، وليس علي التقديس وهمل الأصطرة، فالتاريخ غالباً ما يهتم بالوقائع والأحداث والحركات الكبرى التي تميز فئرة ما أو حقية من الأحقاب، وهُو الشيء الذي يجعله منشفلا على الدوام بالجري وراء الحقائق الهامة، وحسب. ويحول بينه وبين الانتباء الى الكثير من الحزنيات الصفيرة، والتفاصيل الميكروسكوبهة، والوقاشع المحتملة والهامشية جدا، وغير القابلة لـلإدراك شمن منظور البعد الأكبر بالمرة، هذه التفاصيل الصغرى هي بالصبحاء محط اهتمام الرواية، ومركز أنشغالها،

وإذا كان المؤرخ لا يبالى سوى بالوقائع ذات الحصور والتأثير المطلقين ضمن سيرورة الضمل الإنساني، فإن عمل الروائى يرفض انتحاء هذا المنحى عن سبق الأصمرار والشرصد، هيشرع منذ الوهلة الأولى من الوعي بمهمته الأدبية. هي تقويض توثاليثارية الحقائق والوقائع الكُبري، على اعتبار أن الحقيقة الشمولية التي تبحث عنها الفماليات المكرية خارج دائرة الرواية، محقيقة،، تقصى النسبية والشك والسؤال(١). إن الرواية تُخضِع الأفكار المطلقة والمقدسة التي نتمثلها عن الوجود والموجود لخلفية البعد التنسيبي، ولآليات القلب المرمك للإطارات الإدراكية التي من خلالها تُتلقى تلك الأهكار، إن فعلَ الروايـة هـو فعل تنسيب وسخرية

وتفكيك لمطلق إدراكاتناء وحفائقناء ومواقفتنا سواء عن الأن/هنا، أو لما كان/هناك، إن الرواية مثلما بقول ميلان كونديرا(٢)، هي الشكل الأدبي النشري ذو الحجم الأكبر، حيث يتولى الكاتب فحص بعض الموضوعات الوجودية فحصا يدهع بها الى أقصى حد ممكن، وذلك من خلال عملية خلق مجموعة من الأنوات التجريبية (الشخصيات الروائية). ويغدو الروائي بذلك إذن، واحداً من قصيلة المكتشفين، ممن عليهم الارتكان ضمن هاعلية الشكل الأدبي الذي يتبعونه، الى التقصى والبحث بكيفية لا مجال فيها الى الشَّعور بالعياء والتعب، في سبيل إماطة اللثام عن ألغاز وأسرار والتياسات البروح الإنسانية، من خلال الإمكانيات التخييلية الروائية، فالرواثي لا يمحص التاريخ والواقع كمعطيين جاهزين، وإنما ينكب على البحث في مسألة الوجود عامة، إن سميه الدؤوبُ وراء البحث عن لغز/ألغاز الأنا (من أجل أن يجعلنا نفكر. ونتدبر، ونتفحص شؤون الآخرين وأمور المالم، بنوع من الخشوع غير القرون بالاحتقان، مثاما يقع الأمر في المارسات الفكرية الأخرى)؛ الشيء الذي يجمل من عمله الروائي فاعلية مفتوحة على الهدم والاختراق بشكل هملي، بمتاد وأثيات كتابية منتوعة . يقول كونديرا » إن الرواية لا تقعص الواقع، وإنما الوجود، وليس الوجود هو ما كان قد وقع في لحظة من اللعظات الماضية، وإنما هو حقل الاحتمالات الإنسانية المكن، وكل ما ممقدور الإنسان أن يصيره: كل ما هو قادر عليه (۲).

٢) تعتبر المقدمات السالفة بمثابة عتبة أساسية للدخول الى عالم خوان رولفو Juan Rulfo الروائي، على الرغم مما يمكن لسه من بعض المروق النسبية مين تصور رواةو للعالم الروائي المنجز في «بيدرو بارامو»، وبين غيره من الرواثيين الأوربيين على وجه التحديد. ذلك أن المشروع الروائي لدى رولفو، هو إنجاز أدبي غير قابلَ لأنْ يختزل في مجرد كتابة استرجاعية لسيرة العائلة والقبيلة والوطن، في لحظات تاريخية عصيبة من التاريخ المؤلم والدامي لدولة المكسيك الحديثة؛ وإنما هي كتابة أدبية تنظر الى مشروعها من خُلفية دائماً ما نقع تحت طائلة النسيان في الاستوغرافيا

لم یکن خوان رولفو بهتم باستمادة ما حدث حقيقة على الأرض المكسيكية (ما بين ١٩٢٩/١٩٠٩ على وجه الدقة)، من موث وتقتيل وسفك للبماء طال والده هي المقام الأول، وبعض المقربين إليه من أفراد المائلة المحيطة، وعددا لا يستهان به من أبناء القبيلة، ونخبة كبيرة من المواطنين المكسيكيين، وألحق الخراب

والدمار الكاسحين بالبلاد، في المرحلة الفاصلة ما بين مرحلة الثورة والعَلمانية، هى بداية القرن العشرين، ورديفتها المضادة ثورة المزارعين الكاثوليكيين الملقبين يه los cristerosء النين شادوا التمرد على ممثلي الدولة «العلمانية» ومؤسساتها بوحشية منقطعة النظير تحت ياهطة الدين، الشيء الذي نتج عنه شيوع الموات والفوات المطلقين في أوساط البلاد والمباد؛ وإنما كان رولقو منشفلاً بهُم إعادة خلق الواقع/ الوقائع المأساوية في وطنه المكسيك، من خلال الابتعاد الكلي عن تسجيل الأحداث بحرفية نامة، وإعادة إنتاج «الحقيقة» التاريخية صادقة وصادحة، وإنما من خلال تجاوز شيود الانصياع للواقع وللصدق التاريحيين، والتمكن من إضافة ما يكفى من التوابل واليهارات والعطور التي يحتاج إليها الإبداع، للتمكن مِن كتابة تشيد ملحمي بقدر ما يكون واقعياً، فإنه لا يفرها أبدأ في امتداداته السعرية الفاثرة هي الأسطورة والخراشة، وهو يميد إنتاج وقائم الموت المدمي، ويتنبع مصائر الموتى الموزعين على أقدارهم المأساوية البؤسية. ولأن الكتابة الروائية ابتكار وابتداع، فإنها لا تحتاج الى الصدق التاريخي للحصول على مشروعية وجودها، وإنمأ هي في حاجة الى ما هو أهم من ذلك وأهوى، أي الى الكذب بوصفه وجها من وجوه المحتمل الأدبي، وذلك لممرى هو ما أشَّر عليه خوان روافو تفسه، وهو يحاشر هي موضوع تجربته الإبداعية الخاصة، قبيل وفاته بسنوات قليلة في إحدى الجامعات المكسيكية، يقول خوان رولفو هي هذه المحاضرة النادرة: «أعتقد بأن الأبتكار والخيال هما على وجه التحديد، من بين المبادئ التي تنتظم عملية الإبداع الأدبي، إننا ، معشرٌ الكتَّاب ، كذبة: إن كلَّ كاتب مبدع هو كائن كاذب، والأدب بالذات هو ضرب من الكذب؛ ذلك أن عملية إعادة خلق الواقع . إما تحسن الحظ أو لسوئه . ليست تنتج بالمرة إلا عن هذا الكذب (٤). عؤرخ الكثير من نقاد وكتاب أمريكا اللاتينية لظهور تيار دالواقعية السحرية»، الذى ميز الكتابة السردية الاستثنائية في هذه القارة، ومنح النتويج والترويج الماليين الواسعي الانتشار لأكثر من أسم أدبي ممروف (ماركيز، فوينتيس، يوسا ..الخ)، بصدور رواية «بيدرو بارامو» القصيرة (التي لا تتعدى صفحاتها ١٥٠صفحة). ذات الممار المدهش والشبيه بالباروكي، وقد نُعتت هذه الرواية عند صدورها سنة ١٩٥٥، بكونها رواية مدوية، صرفة، أو بالأحرى «قروية»، أو حتى ذات المنحى المفرق عني شوون الأهالي الأصليين

وشجونهم «Indigeniste»: والقريب هو

أن حتى هؤلاء الأهالي اعتبروها رواية

لا تتتمى إليهم، ولا تقول ما حصل لهم

ولأبائهم بالضبط في السنوات الأولى

JUAN RULFO Pedre Param#

البتة (٥).

من الشرن المشرين، وإنما هى محض تخريف وكذب، يشول خسوان رولىضو وهو يتذكر ملامح التفاعل الأول مع مؤلفه الروائي: «إن أبناء موطئى غالباً ما كأنوا باخذون على أنَّا بالذات، أني لا أحكي غير الكذب، وأني لا أكتب تاريخاً ولا يحزنون، بدليل أن كل ما حكيته . مثلما يزعمون . لم يحصل

لكن لم تمض إلا فترة قصيرة على هذا الوضع الشاذ، حتى ثم إنصاف الكاتب والكتاب، واعتبرت رواية «بيدرو باراموه من بين أعظم الروايات في العالم قاطبة خلال القرن العشرين، وانتشر تلقيها عبر الترجمة ضمن مختلف لغات العالم، فقد هال عنها الروائى المكسيكي الكبير كارلوس فوينتيس Carlos Fuentes، باقتدار: ، إنها أسمى تمبير أدبى استطاعت الرواية الكسيكية لحدّ الآن، أن ترقى إليه: ذلك أنه صار بمقدورنا بفضل رواية بيدو بارامو، أن تلفى الخيط الذي بمقدوره أن يقودنا نحو مشارف جديدة للرواية اللاتينو أمريكية، وعلاقتها بالمشاكل التي تطرحها الأزملة العاللية المزعومة للرواية،

ولا يمكن أن يعزى هذا الرفض الأولى، ثم هذا الإقبال المنقطع النظير على المؤلف الأدبى نفسه ، إلا تطبيعة البناء المختلفة والأصيلة التي صيغ به هذا النص الدهش. فهو منذ البدء، بناء معيّر ومبلبل ومختلف، فيه يشيع الغموض، ويسود الالتباس، وتحتلط التواريخ، وتتداخل العوالم والأزمنة، ويندمج الواقمي باللاواقمي بالسريالي، وتتناطح الاستباقات والاسترجاعات السردية، وتهاجم الذاكرة النسيانَ بعنف؛ يقع كل ذلك ضمن نسق يخاتل القارئ، ويخادعه أولا بالتهلهل والارتباك وعدم الاتساق، إلا أنه سرعان ما يسابق الى تفيير رأيه للإقرار بخبرة الكاتب الفائقة، والاعتراف بكفاءته المالية المتحكمة في خيوط الحكاية المحيسرة، والبريط بين المحكيات المتناثرة، والمراوحة بينها ضمن نسق تقني عالي الضبط، لقد قال عنها كارلوس فوينتيس: « إنها رواية نقع داخل الأرض المفضلة للتيار السريالي: بمعنى أنها تتهض . بحسب ما ذهب إليه أندري بروتون A. Breton . على خلفية الفضاء الذي تكف فيه عناصر الحياة والموت، والواقعي والمتخيل، والماضى والمستقبل، عن الإدراك والتصور

بوصفها معطيات منتاقضة ومتضادةه. ۵) تفتتح الرواية تواليها السردى بهذه الجملة للشحونة بثيمة الفقدره لقد جثت الى كولوما Coloma، لأنى أُخبِرتُ وان والدى المدعو بيدرو بارامو، كان يعيش بين أحضاًنها م: ثم بعد ذلك يحكي السارد الذي لا نتمرف على اسمه إلا فيما بعد(خوان بريسيادو Juan Preciado)، عن حكاية البحث عن الأب التي قادته الي ديار كولوما

الهجورة في رحلة قطعها فوق ظهر حمار، ننزولا عند وعد أخذته مفه أمه قبيل وفاتها. ويمجرد ما أن يحل خوان بريسيادو بين ظهرانى هذه القرية المزولة والمتروكة لمسيرها التراجيدي الشبع بشواظ الحرارة اللافعة، حتى يلتقي بمجموعة من الأهالي من فئة الذكور والإنَّاث، الذين سينكشفونّ له بأنهم ليسوا في نهاية المطاف، سوى مجرد أشباح لموثى قضوا نحيهم فيما قبل. إلا أن ذاكراتهم ما تـزال حية تحبل بالحكايات.

وهكذا يتقدم السارد شيئاً فشيئاً، مثناً الحكاية المتشابكة مصيخا السمع لأصوات المفقودين من الأهالي، فيميط اللثام في النهاية عن قصة متكاملة لقرية مالكة بأكملها . قصمة كولومبا التي ما تزال تحتفظ بين حيطانها وأحجارها على أصداء الزمن الذي ولي، وما تزال تعج بحكاية الأشباح الذين يجُرون وراءهم حكايات متقاطعة عن أهواء الحب وقساوة الموت، عن مرارة الظلم وغياب المدالة.

كانت كولوما تخضع في جزء لا يستهان به من أراضيها لمشيئة أحد كبار مالكي العقارات في المنطقة، وهو الوحش الدعو بهدرو بارامو المتعطش على الدوام للقتل والجنيس، استطاع هذا الغول أن يعيث فسادا ويتحكم في رقاب البلاد والمباد، بعدما اغتنى كاليرا عن طريق استعمال وسائل وطرق عديمة الدمة وغير مشروعة. والأنه كان كبير القوم، فقد عبث كثيرا بالمال والنساء، ونثر نسله في كل مكان من أرجاء البلدة، غير أنه لم يكنّ يعترف سوى بواحد من أيناتُه الناشئين من صلبه وهو المدعو ميغيل Miguel. الذي يتبين فيما بعد بانه كان أكثر فظاعة وعنوا وحشية وقسوة من والمده، وهني اليوم الذي يُغتال هيه ميغيل. يفقد بيدرو بارادو صوابه بالمرة، ويحول البلدة ومن فيها الى جحيم يصطلي

الجميع بتاره، تحكي المقتطفات والنتف والفقرات التي يتذكرها الموتى . خصوصا النساء . عن المساوئ والآلام التي تسبب هيها الوحشان الأدميان: بيدرو الأب وميفيل الابن مما، اللذان كانا تواقين الى بدر القتل والسفك فوق أرض كولوما السبخة لأتفه الأسباب، وغرس الضغائن والأحضاد والدسائس في صدور الرجال والنساء. مثلما تحكى عن حكايات بيدرو بارامو لسوزانا سان خوان Susanna San Juan، التي ما ظلت ظلالها تنوء بكلكلها البلدة حتى بعد الموت؛ وعن الكثير من النساء الأخريات: مثل: داميانا Damiana، وإدوهيجيس Eduviges

سيكتشف السارد خلال رحلة البحث هذه، بعض أمهاته الأخريات في الرضاعة، ومعهن ستلتمع في دواخله الشاحية بمض الذكريات القديمة. وعلى الرغم من أن الكل كان يحدث خوان بريسيادو عن مشاعر إ

الدُّلة والصُّغار، التي كانت تحول دون رفع الأعين الى الأعلى، مخاطة أن يغشاهاً القذى الملوث، فتنهد الهمم وتخار، إلا أنه سيتمكن فى هذه اللحظات الشحونة بلمعة الذكريات البليلة، من رفع عينيه الى السماء، وفيتخيل النجوم السيارة تهوي متناثرة كقدح زند، ثم يستعيد التفكير هي والدته التي بعثت به نحو غياهب هذا الجحيم لللاقاة والده، ويستقر نظره على نهد ميت، نهد متهدل ويابس ومسطح، لطائلا غذاه بالحب والحياة. بعد ذلك سيستلقي لينام بجوار أمرأة ميتة، أو ريما بجوار ظلها الطيفي وحسب، أو ريما صوتها فقط؛ باختصار، سينام قرب امرأة شبح مقدودة من التراب، ومغطاة بخُشيات من الغبار، وما أن يلمسها حتى ينحلل ويتفتت، ليفدو هي النهاية بركة

### ومأذا بعد؟

هنا تتوقف رحلة البحث عن الأب المفقود هي بلاد الهجير والجمر والضياع، لتنفلق خطوط الدائرة الكاتمة من تلقآء نفسها، حول هذا الواقد الستطلع حوان بريسيادو الذي يحمل في أعماقه جينات الوحش الكاسر، في بعد تراجيدي عميق الإشارة. وكأن الرواية تُعْلَمنا بأنَّ الموت ممد، سهل الانتقال والامتداد، ينتقم من السَّائرين خلفه في رحلة البحث عن آثاره وضحاياه. وكأن لا منجاة من الموبت، لمن يبحث في الموت،

٦) إنها رحلة روائية ماكرة بامتياز، يتفتت فيها منطق السرد المالوف، بموارية مفتوحة على اثتيه والتذكر الضارب بعصاه في أرض التطواف، وهي أرض يتحايث فيها عالم الأحياء جنبا الى جنب مع عالم الأموات، ينصبهر الواقعي ضمنها مع والسريالي، الأحلام مع الكوابيس، غنائية الحب مع نمي الموت، خطاب المقول مع هذيان الجنون، هذا التمايش البديع والمتأصل هو ما جعل من «بيدرو باراموه رواية الروايات، وسفر الأسفار الماصرة. هو ما جعلها نشيد الموت المفتوح على الخلود الحي الدائم، إنها حقاً رواية جديرة بالقراءة، استطاعت ترجمة كابرييل إيياكويي الجديدة أن تمنحها الروح الشعرية العميقة، التي كتبها بها خوان رولفو، شيطان الواقعية السحرية الفذ.

الهوامش (3) خوان روأنو التعدي الإيداعي، مثالة ميشورة عجالة ۱۷/۱۵ بتر بع ديسوس ۱۷/۱۵ بتر بع ديسوس ۱۹۸۳؛ ويونيو ۱۹۸۱، سوف تصدر ترجمتناها قريد ال

مجاة اللغق، لاتحاد كتاب للمرب (٥) خوال رولعو ، نصبه

# رواية « ننات الرياف » قراءة أولية

د. خالد عمريسر\*

الولا: تعريف بالروالية: صدرت خمس طبعات حتى الأن، ثلاث منها عام ٢٠٠٥م، واثنتان عام ٢٠٠٦م، ويين أيدينا الطبعة الخامسة، تـروي المؤلفة في روايتها حكاية أربع صديقات، كل

واحدة منهن وجدت نصفها الأخر؛ قمرة تزوجت من راشد التنبل، وسافرت ممه إلى أمريكا لإكمال دراسته، وسديم الحريملي عُقد قرانها على وليد الشاري، وميشيل و مشاعل العبد الرحمن و أحبت فيصل البطران، أما الرابعة ثيس جداوي طالبة الطب فقد أحبت نزاراً زميلها في دراسة الطب.

> تتمرض هذه الملاقة بالأخر لنتائج متباينة يغلب عليها الفجيمة: الأولى طلقها زوجها وهي حامل، والثانية أرسل لها وليد ورقة طلاقها بعد أن دخل بها، أما الثالثة ميشيل فقد تخلى عنها حبيبها المندس تجاوباً مع رغبة أمه في ذلك، والملاقة الوحيدة ألتي اكثمل نصفاها بالنجاح، والتى تشكل حلم الروائية هي علاقة لميس

بنزار. إنه مشهد قاتم لجثمع نسبة النجاح في العلاقة بين الذكر والأنثى

ثـانــِــا: سونسوعـات الرواية: ا - العلاقة بين الذكر

والأنثى وضرورة تغييرها: لغد نجحت قديما شهرزاد في تغيير نظرة شهريار عن المرأة، وقبلها نجحت إحسري بطلات منحمة جلجامش في كسب ود انكيدو، واخذه

إلى مدينة بابل الصارعة جلجامش فهل تتجح الروائية هنا في مهمتها، مع العلم أنها تتناول مجتمعا كأملا، بينما شهرزاد وبطلة الملحمة تناولت كل منهما ظردا من

«إنَّ الله لا يفير ما بقوم حتى يفيروا ما بأنفسهم، . إنها بداية ذات دلالات هامة:

أفراد المجتمع؟!. بعائت المؤلفة روايتها بقوله تعالى:

أثناء البضراغات ما بين المحاضرات أو وقت الصلاة حيث لا يحلو للطلاب إلا أن يصلوا في المصلى القريب من الطألبات، واللمحات السريمة أثناء التجول هي المستشفى أو أثناء ركوب المساعد ء ص٥٨.

صبورة بعدة عن الحقيقة شئنا أم أبينا، وهنا تصير حقيقة الآخر هي ما يقدمه



 فقد بدأت نفكرة التغيير: التغيير في النظرة إلى المرأة، وإلى الحب، وإلىّ الملاقة بين الرجل والرأة في الجتمع

 و ينبع هذا التغيير من الداخل وليس من الخَارِج، وذلك من خلال إعادة المفاهيم إلى وصعها الطبيعي. التغيير بالدين وإلى الدين. إن التغيير الذي نتشده الروائية بمبيط وغير معقد، إنه إنصاف المرأة. أن

السعودي.

ء أنت لن تصلحي العالم، ولن تغيري الناسء ص٦٧. ولكن إيمان المؤلفة برسالتها هي الحياة أقبوى من هذه الممارضة - أياً كانت النتيجة فإن مما لا شك فيه أن هذه الرسائل الفريبة قد قامت بخلق ثورة داخل مجتمعنا الذي لم يعتد مثل هذه الأمور، وعليه فإنها ستظل مادة خصبة للمداولة والحبوار مبدة طويلة حثى بعد توقف الانميلات ۽ سر١١٨.

لقد حققت الكاتبة بعض ما أرادت من خلال تحريك المياء الراكدة - إن صع التعبير - فقد صارت هذه الإيميلات حديث بمص الناس، وهذا ليس بالقليل. إن إيمانها بأفكارها وثقتها بنفسها، وتحديها للمجتمع شبيه بموقف الشاعر اليمنى على أحمد باكثير في الثلث الأول من القرن الماضي حين تحدى المدرس الإنكليزي المحاضر في جامعة الأزهر بقدرة المبدع المربى على أن يبدع شعر التفعيلة المشابه للشمر الحر الإنكليزي، وكان له ما أراد،

إن اختلاط الشاب بالشابة في المجتمع الممعودي أشبه بالمستحيل، فالدارس والجامعات، ودوائر العمل، و.... كلها تفصل بينهما، ولذا تقول المؤلفة: • كان حلم الاختلاط بالشباب حلما كبيرا بالنسبة إلى الكثير من الطالبات والطلاب، وداهما للبعض ممن ليست لهم أية ميول طبية للالتحاق بثلك الكليات الثى قد توفر لهم مساحة أكبر من الحرية، حتى إن كان الاختلاط المنتظر مقيداً، ولا يتجاوز الصدف العابرة

هذه الملاِقة بين إلجنسين تترك مجالا واسما للخيال في رسم صورة الآخر، إنها



بنأت المراجه

دري الكاتمة وجداء السائح ان هذا النصاف ان هذا النصط سن العلاقة بين وهو جوداً هي المسائح والمهم المالية والمسائح المسائح المسا

و مما تشير إليه المؤلفة هي روايتها أن المحتمع الذي تلتمي إليه مجتمع ذكوري، يبيح للرجال ما لا يبيح للنساء في الممالة نفسها، تبين ذلك على لسان قمرة التي اكتوت بنار الطلاق - دون ذنب - وهي حامل، بينما مطلقها راشد لا تطاله حتى حبرارة هذه النار، تقول قمرة لصديقتها سديم: « يا سديم أنت ما أنت فاهمة، أنا مانى متحمسة لهذا البيبى! هذا البيبي بيجيني ويفير كل حياتي. بعده مين بيرضى بتزوجني؟ خلاص يعنى؟ باعيش باقى هياتي مرتبطة بهالولد اللِّي أبوه ما يبيه، ولا بيبي أمه؟! يروح راشد يعيش حياته حر ومن غير قيود ويحب ويتزوج ويسوى كل اللي يبغاه، وأما أعيش هي هم ونكد باقي عمري ١١ ما أبغى هالبيبي يا سديم ما أيقاءاء ص٦٢١.

ب - قضية الحب

ومن القضايا المهمة التي تطرحها الكاتبة في روايتها قضية الحبء مضطهد أنت أيها الحب في هذا البلد : ص١٩. فهى ترى أن الحب شّعور فطرى خلقه الله هينا لحاجتنا إليه، ولذا يجب أن نتعامل معه على أنه شيء طبيعي: « الحب مشاعر قلبية لا سيطرة للإنسان عليها، والقلب بين إصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاه، ولولا أن الحب من أغلى الأشياء لما ذهب كثير من زمن الأنبياء فيه، وقد جاء تأكيد النبي - صلى الله عليه وسلم - لهذا المفهوم بأنّ نار الحب إذا اشتعلت لا يطفئها إلا النكاح، قان لم يحصل كان الصبر مع مرارته هو الحل الوحيد » ص١٠٢. وتؤكد دائماً حاجثنا إليه: و لكننا لو فقدنا إيماننا بالحب، ستفقد كل الأشياء في هذه الدنيا

## تنطلق الثؤلضة في طروحاتها من معرفة واسعة وعمييقة للمجتمع السعودي ساعدها في ذلك شقافة متنوعة

وترى أن الحب الحقيقي هو الذي يجتمع فيه القلب مع العقل، فيحفظ للمرأة كرامتها، أما إذا فقد الحب أحد ركتيه، هإنه يفقد معناه وتصبح المرأة الطرف الخاسر، يبدو ذلك من خلال حديث ميشيل لسديم ء سديم أنت بتاخدين واحد يدعس عليك، ومع ذلك تركضين وراءا عارفة أنت إيش مشكلتك مشكلتك أنك إذا حبيتي يو لور يور مايند. تسمحين للي تحبينه أنه يهينك وتقولين له. أي لايك إت بيبي قيف مي مور ! هذه هي الّحقيقة مع الأسم، وإلا ما كانت تعبث مع فراس كل هالسنين وأنت عارفة أن ماعنده نية يرتبط فيك. « ص٢٠١ تحاول المؤلفة أن تفير مفهوم المجتمع عن الحب، تفعل ذلك بحب وبصدق، إن مجتمعنا يرى أن مجرد الاقتراب من الحب هو خروج على ، الثابو ه المرمدوم له، إنه ، نجاسةٌ يحب الترهع عنها ء من١٠٤، ولذا يرهم الجتمع صوته هي وجهها: « خدوهم بالصوت لا يغلبوكو، ص١١٢ فمجرد الاقتراب من هذا التابو يعد جريرة

جـ - موقد الكاتبة من الرجال تنظر [ليه على أنه تمساح، ولكنها تندوه في الوقت نفسه [لي التبيير عن الله - ينظر من\ا-، وشراه متالظما، وتمهم هذا الوقت على المتجمع كله عين المنات منهيل: « اكتشفت ميشيل أن وياء المناتض في بلدها قد استنجل متى طال إليها، فوالدها الذي الكت تجده رميان المناز للحرية المناتبة في هذا البلاد تحجمه بلدها الإمار النخم البلاد وضعته بداخلة ليلجت أن من عاشر القرم وضعته بداخلة ليلجت أن من عاشر القرم وضعته بداخلة ليلجت أن من عاشر القرم ومنعته بداخلة ليلجت أن من عاشر القرم ومنعته بداخلة ليلجت أن من عاشر القرم

صار منهم ، - ص٧٠٧ -، يشكل الموقف

الاجتماعي المام قوة مسيطرة وضاغطة

وموجهة، تُجرف معها المجتمع، ولكن هذا

ا اختلاده مؤهيل في بلادها أن تتسمب من التقاشات بعد أن يحول الحوار إلى المراكب كالمجتمع المراكب كالمجتم المراكب كالمجتمع المر

الموقف لا يتوافق دائماً مع الواقع الحقيقي:

يثلامم مع نظرتها إليهم ففي حديثها عن فيصل وفراس تقول على لسان سديم: • لا يمكن أن يكون فراس نسخة أخرى عن فيصل حبيب ميشيل! كانت تراه أكبر وأقوى وأكثر شهامة من ذلك المتخاذل الذي تخلى عن صديقتها بلا رجولة فإذا به من الفصيلة نفسها لا فرق بين أفراد ثلك الفصيلة سوي بالشكل، يبدو أن الرجال كلهم من صنف واحد، وقد جعل الله لهم وجوها مختلفة حتى يتسنى لنا التفريق بينهم « - ص٢٣٤ -. إنها تقسو - هنا - قساوة شديدة على أبناء آدم من الذكور، وهذا ينطبق على بقية أبطالها . تقول سديم عن فراس: • تأكدت حينها من أن طراس لم يكن بالقدر الذي تخيلته من التميز والتفرد، وإنما هو مجرد مبيى صادى مثل وليد وفيصل وراشد وغيرهم من الصبية الذين يوجدون في كل مکان ه - ص ۲۲ -.

يدر هذا المؤقف من الرحال وهذا التميم الشامل عن المرازة التي تعاني منقها حواء بسببه، ويمل على منقها وقضيها منه، ولكنه امي ينشعها إلى تجاهله او المناسبة عليه في مناسبة المتحرم الرائي الأخر، وهرونيه بصدق وامائة، وهذ تنقق ممه احياناً، ولكن ينظل للحب المكاني الكبرى في داخلها، وهي يتبذل ما تستطيع في مبيال الخلاع عنه. د - عمل المراة:

د – عمل المرأة: شثنا أم أسنا المرا

شنا ام أينا المراة نصف المجتمي، ولا بد من ان تقوم بما براتم بعالما من مما جرا ، هذه التناصفة مع التكر أن تصفيق المناشق على السواء مكان القبل المكانية اعتما السمنين على السواء مكان القبل المؤلفة في تنظيم الحداث و بعد ان عجزت من المؤرو على بطبقة مناسبة بعد التخرج ، منا الخرو على بطبته على الداخر عام منا الخرو على بطبته على الداخرة عدم منا الخرب ولي زلا ألمت المراة لافرقية فإن الأخرار بولي زلا ألمت المراة لافرقية فإن الأخرار بولين مناسبة بعد التخرج ما بدا على واخذاتها وحيدتها فيما على الأخرار بولين المناسبة بعد التخرج ما بدا على مقدرة المناسبة المناسبة المناسبة بعد التخرج منابع غيرة المناسبة المنا



قمرة تمانع خروج قمرة لقضاء هذه المهام وحدها، إلا أنها آخذت تتساهل معها بعد أن لمست جديتها، ورأتها تسلم أول ريح حصلت عليه من ترتيب حفل عشاء في منزل إحدى أستاذات سديم في الجامعة إلى يد أبيها الذي اقتنع أخيراً بعمل ابنته

الفريب ۽ - ص٢٦٦ -. إن العمل يفتق الأحلام أيضاً، ويدهم بصاحبه إلى الأمام، فطموح ميشيل: و أن تستمر في العمل الإعلامي، وأن تحصَّل المزيد من النجاح والشهرة. كانت تحلم بأن ترى صورتها يوما على غلاف إحدى المجلات وهى تقف إلى جانب براد بيت او حوني ديب؛ وأن تتسابق المطبوعات والقنوات الإذاعية والتلفازية لإذاعة ما تسجله من لشاءات مع المشاهير، وأن تدعى لحضور حفالات الأوسكار والإيمى والغراشى أو ووردز مثلما صبارت تدعى لحضور ألهرجانات العربية التي لأ يسمح لها والدها حتى الآن بحضورها، ولكتها سوف تقنعه مع الوقت، لن ترضى أن تصبح مثل صديقاتها البائسات سجينة المنزل، مثل قمرة، أو سجينة الرجل مثل

سديم. أو سجينة الطب مثل ليس ه -إنها دعوة صريحة وجريثة لأن تحقق حواء ذاتها بالعمل، وذلك بما يتناسب مع قدراتها وميولها، وإلا هإن مصيرها إلى السجن الذي تضمها فيه الحياة،

تَالِيَا: رؤية المؤلفة:

تتطلق المؤلفة في طروحاتها من ممرفة واسعة وعميقة في المجتمع السعودي، ساعدها في ذلك تقافة متتوعة، ونظر ثاقب، وفهم عميق وهادي الم تطرحه، ويملب على طروحاتها المنطقية والاعتدال وعدم خروجها عن حدود الشرع، فالسلوك الديني أساس في كل بطلاتها،

وتشمرنا الكاتبة بانتمائها القوى لمجتمعها الندى تتحدث عنه، ولذا فهي لا تبدي كرها له، بل على المكس تسأل الله أن يسامحه ويهديه: • سامح الله الجميع، وأزال عن أعينهم الغمّة السوداء التي تجعلهم يفسرون كل ما أقول على أنه فسق ومجون. لا أملك سوى الدعاء لهؤلاء بأن ينير الله بصائرهم ليسعهم رؤية بعض ما يدور حولهم على حقيقته، ويهديهم إلى سبل الحوار الراقي من دون تكفير أو تحقير أو استهزاء ، - ص١٦٨ -.

يحمل هذا الموقف في طياته الانتماء العميق لبيئتها الاجتماعية التي هي لينة ثابتة فيها، ويوحي بمحبتها لها عبر هذه الدعوات الطيبة الأفرادها،

وقد يصل موقف المجتمع منها إلى درجة رفضها وعدم قبول طروحاتها، ومع ذلك فهى تكتفى بألرد عليه بقولها: « لأ تعليق ء، على الرغم من قساوة هذا الموقف وعنفه – ينظر ص٢٨٠ –،

رابعاً: ملامم قنية: أ - الإيميالات تقنية جديدة هي الأسلوب الرواكي:

استفادت المؤلفة استفادة قوية من مستحدثات العصر، فقد صاغت روايتها على شكل « إيميالات » ترسلها كل يوم جمعة عير شبكة الإنترنت، وقد تلقاها كثير من « الإنترنيتيين « وشقاوا بها مع آخرين كثر، وأعتقد أنها طريقة مبتكرة في

نجعت المؤلفة في جنب القارئ إلى الرواية من جهة، وفي تحريك عواطفه من جهة ثانية، وذلك لمسداقيتها وواقعيتها، فهو متابع لأحداثها، ومتماطف مع شخصياتها

تناجي الكاتبة نفسها على لسان سديم الذى انقطع عنها وليد بعد عقد قرائه عليها ودخوله بها قبل حفلة الزهاف: ء هل أخطأت بأن سلمته نفسها قبل الزواج؟ ويلاء هل جنِّ وليد؟؟! أيعقل أن يكون هذا ما دفعه للتهرب منها منذٍ ذلك اليوم؟ ولكن لماذا؟ أليس زوجها شرعا منذ عقد القران؟ أم أن الزواج هو القاعة الضخمة والدعوات والمطرية والمشاء؟؟ ما هو الزواج؟ وهل ما فعلته يستحق أن يعاقبها عليه؟ ألَّم يكن هو البادئ بالقمل؟ ألم يكن هو الطرف الأقوى؟ لم أجبرها على أرتكاب الخطأ ثم تخلى عنها بعده؟ من منهما المخطئ؟ وهل حدث خطأ هي الأصل؟ هل كان يمتعنها؟ وإذ كانت قد فشلت في الامتحان فهل يعنى ذلك أنها لا تستعقه؟ لا بد من أنه ظن أنهاً هناة سهلة! ولكن ما هذا الغباء؟ أليست زوجته وحلاله؟ ألم تبصم ذلك اليوم هي الدهتر الضخم إلى جانب توقيمه؟ ألم يكنّ هناك قبول وإيجاب وشهود وإشهار؟ أم أن كل ذلك لا يعنى أنها أصبحت زوجته شرعاً من دون حفل الزهاف؟ ٥ - ص ٤١ -، وانظر - ص٢١٥ - حيثما جاء أبو مساعد لخطبة قمرة التي شعرت بالإحباط والمهانة والضياع، مما أثر في القارئ تأثيرا واضحا - فيما أظن -

إنها تناقش القضايا التي تطرحها بهدوه وبمنطقء وبنظرة حكيمة مصحوية بماطفة قوية تجاه شخصيات الرواية، وهذه القضابا المطروحة ليست متعلقة

تسرى المؤلسة أن الحب شعور فطريخلقه اللهفى الإنسان لحاجته إليه

بحالات محددة هي حالات أبطال الرواية فقطه، وإنما هي صورة لمسائل أخرى كثيرة مشابهة، وهنا نجاح للكاتبة هي تحويل الخاص إلى عام، فقد جعلت من أحداث بطلاتها جسراً لأحداث كثيرة مشابهة لها تجري في المجتمع السعودي – بل العربي -، يتعانق الخاص مع العام ليشكل نموذجاً لما يعاني منه مجتمعنا العربي، ب - ثفة الرواية:

هل هي لغة فصحي؟ هل هي محلية سعودية؟ أم هي لغة معربة في مواقف كثيرة من الرواية؟ أم هي مزيج من ذلك كله؟ وعندئذ تحت أي مما سبق يمكن أن تنضوي لفة الرواية؟ الجواب عند الروائية

أتفق الباحثون شي لغة النثر الفني على أن تكون اللغة المتداولة على السنة الشخصيات في الرواية أو السرح وفي غيرهما أن تكون لغة فصحى مبسطة تبعآ لدرجة ثقافتها، وتساهلوا في أن تكون لغة الشخصية غير المثقفة لغة عامية ولكن خاضعة لقواعد القصحى، فأين لفة الرواية من ذلك؟

لقد وصل الأمر بالكاتبة الى أن جعلت المثقف و مديرة مدرسة ومدرسات -يتطقون العامية في حرم المدرسة الثانوية - ينظر ص١٤ - مدرسة شامية تتكلم المامية، وص 1 وما يليها مديرة ثانوية سمودية تتكلم المامية السعودية -.

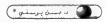
الحقيقة إن ثقة الرواية بعيدة عن التمنئيفات السابقة، حتى إن الفصحى لم تسلم. فضى أحايين كثيرة نسَّكن نهاية الكلام: د يمطون قمرة حقن ٥ - ص١٧ -، و ١ كانت أول مرة أسمع هيها عزف شرقي في البيانو بار، الصراحة كان عزفك رهيب ه ص١٢٢ -: وتحذف نون الأفعال الخمسة دون علة: « وبعدين كليات العرايس الكوول بيتأخرو شوى تيعلموا سبينس = - ص١٢-وهذا شيء كثير،

أما المبارات المعربة فهي أكثر، وغالباً ما تكون عير مفهومة: « أعدت الشلة ترتيباتها الخاصة قبل حفلة العرس لعمل ما يشبه الباتشلوريت بارتي التي يقيمونها للعروس في الغرب قبل زقافها . لم يردن إقامة دي جي كما جرت عليه العادة مؤخراً " - ص٣٦ -. و رفقاً بى وبالقراء يا رجاء »، صحيح أن الكاتبة حريصة جداً على جمل روايتها قريبةٍ من الواقع، ومما يجري فيه قولا وهَملاً، ولكن كان ذلك على حساب اللغة

ويجب أن لا يغيب عن البال أن هذه الرواية هي العمل الأول للكاتبة، وأعتقد أنها في أعمال قادمة – إن شاء الله ستكون تفتها بعيدة عن هذا الأسلوب «المصرفع »، وعن هذا التعبير المليء ب «الخنبقات « كما أسمته هي ~ ينظر ص٥٢

° كاتب وأكاديبي من السعودية

## يغداد ـ الذران بين القمف والموسقى . بقدد مسرئية «سنوات مرت بدونك» الماد الأسدى



بالأمظ المتتبع للمسار الإيداعي للكاتب والمخرج المسرحي العراقي جواد الأسدي أن تجربته المسرحية دخلت، منذ سقوط بغداد إلى الأنِّ، منعطفًا جديدًا تمثُّل، بالخصوص في العودة القوية لمانقة الراهن العراقي، ومحاولة الإمساك بتداعيات اللحظة التاريخية التي يعيشها العراق بعد القرّو الأمريكي، وبعد الإطاحة بالنظام الذي طائاً كان سبباكي يعيش جواد الأسدي. شأنه شأن العديد من الفنانين والمُثقضين المراقيين- في غيابات المنافي، متنقلا بين المدن الغربية والعربية.

> فإذا كافث تجربة المفضى والغربة قد جملت الأمسدي أميل نحو التجارب المسرحية الأكثر استغراقا للبعد الإنساني، وذلك من خلال التعامل مع بعض الأعمال الخالدة في الريبرتوار العالمي، إما بإعادة كتابتها بطريقته الخاصبة أو بإخراجها، كما فعل مع دهامات، لشكسبير، ودالمنبر رقم ٨٠ لأنطوان تشيخوف، و: الأنسة جواسي، لسترنبرغ و«الخادمات، لجان جينيه وغيرها، فإن سقوط بقداد في يد الأصريكان، وما ترتب عنه من تحولات في المشهد المراقي، اجتماعيا وسياسيا وتقافيا، سرعان ما حرك مخيلة هذا المبدع المسترحي، ودفعه إلى متعاولة القبض، أبداعيا. على تناقضات لحظة تاريخية حاسمة هي مسار العراق المعاصير، اتسمت بالغموض والالتباس السهاسي والفوضي المارمة بمد سقوط نظام ديكتاتوري ودخول قوات دولية إلى بغداد.

ضمن هذا السياق، تندرج مسرحيات مثل دحمام بغدادي، التي قدمت خلال دجنبير الماضي على ممسرح الحمراء بدمشق، والتي سلط الضوء من خلالها على معاناة المراقيين مع السفر على خط عمان/بغداد، حيث استحضر سائقين

حواد الأسدى

عراقيين شقيقين يعملان في هذا الخط، هما حميد ومجيد، وقد جمل من حكايتهما مطية للكشف عن انهيار الملاقات الأسرية بين العراقيين حيث سيدهع ظلم وجشع واستفلالية الأخ الأكبر لأخيه الأصغر إلى الانتشام منه، وننتهي المسرحية على إيماع هذا الموت الفاجع،

هذا التفكك الأسرى نقسه الذي يؤدي إلى الانتقام والموت هو ما تعكسه المسرحية التي نقدمها هنا، ألا وهي مسرحية دسنوات مرت بدونك، الصادرة عن دار الفارابي في بيروت، في طبعة أولى سنة ٢٠٠٥ . لقد حرص جواد الأسدي على أن يجعل منها عملا إبداعيا يلتقط بعض تفاصبل الحياة اليومية للمراقيين في ظل القصف والرعب والسلب والنهب الذي تعيشه بفداد بعد الغزو، وذلك من خلال تسليط الضوء على حياة عاثلة عراقية تعيش على إيقاع التحولات الاجتماعية والنفسية لأفرادها جراء ما حدث في بغداد، هذه الدينة التي فقد فيها الأمان واستباحها السلابة، وأصبحت الملاقات الأسرية فيها ممرضة للكثير من العنف والصبراخ وسوء التفاهم، كما أن لغة السلاح باتت هي اللغة اليومية التى يتكلمها حل العراقيين.

تحكى مسرحية صنوات مرت بدونك عن عاثَّلة عراقية عاد ابنها إلى البلد بعد قضاء ثلاث وعشرين سنة هي المنفي والغربة، تخصم خلالها هي الموسيقي والغناء رفقة زوجته، عند عودتهما سيكتشفان واقعا جديدا وحياة يومية وعلاقة أسرية مختلفة تماما عما ألفاه. وكذا أوصاعا اجتماعية ونفسية مغايرة يعيشها أفراد العائلة، فالأب فيصل الذي كان يشتغل، في العهد السابق، أستاذاً للفلسفة في الجامعة المنتصرية تحول إلى مضارب هي العقار، بعدما كون ثروة مالية مصدرها ألنهب والسرقة رفقة أخيه الأكبر شاكر، وذلك لحظة سقوط النظام التي أدت إلى الفوضي وانتشار النهب في المؤسسات المعومية والأبناك وغيرها. وشاكر الذي كان من رموز النظام القديم، أصبح، في ظل الوضعية الجديدة ملازما لفرفةً هي البهت، مصابأ بالإحباط، يعيش نوعا من العزلة القريبة من التصوف، يخشى الخبروج من البيت لأنه معرض لخطر الموت من طرف ضحاياه السابقين. أما الأم فخرية، فهي تعيش على وثيرة الخلاف مع زوجها هيصل وكراهيته، لأنه تحول، في نظرها، إلى وحش عقاري، فقد حنوه وابتسامته وأصبح جشما يقضى وقته كله في الحسابات، ويبقى طريف طبيب الأمراض المقلية وصديق الماثلة وحده يحاول إعادة بعض التوازن للعائلة الممزقة، أثناء زياراته، بمرحه ودعاباته أحيانا، وبعقلانيته وحكمته أحيانا أخرى، وهو، هي آن مما، أستاذ البئت ساجدة ومعشوقها، وساجدة هاته تعيش هي أيضا متقوقعة على ذاتها، ارتبدت الحجاب وأصبحت تقضي وقتها في الصلاة والدعاء، أفكارها متطرقة، تعشق أستاذها طريف رغم فارق السن بينهما، وتعيش خلافا وسوء تقاهم دائم مع كل أفراد الأسرة بمن فيهم أبوها وزوجته فخرية، هذا الخلاف سيؤدى بها

إلى اتخاذ قرار بالخروج من البيت دون علم أحد. إلى أن يتوصل أبوها فيصل برسالة من خاطفتين بطلبون منافع الكلي منطقة بالمؤتف منافعة المحدث بمرابع من خداد أطلاقات بين فيصل وروجة حداد الخلاقات بين فيصل وروجة بمنافعة الأكبر شاكر، إلى حد أن فيصل ميطلب بالإمادة والقدر: البيت لكن إحساس شاكر في البيت مسيحات يقدم على جريمة قتل في البيت مسيحات يقدم على جريمة قتل إحداد قتل إحداد قتل احداد المنافعة الم

راطل هذه الأجواء المضعوبة بالخلافات والتوثير النفسي، التي يزيد من حدثها دوي القصف والانفجارات خارج البيت، سيقفص شهاب الأبين وزوجته صوفيا إيام البوري بغيبة الأمار الإصدمة لما الت إليه الملاقات داخل الأصرة، وكذا لوضعية الخراب التي أنت إليها بنداد: ولمل هذا ما فقع صوفها إلى الإحياط ومحاولة إقتاع شهاب بمغادرة . البلد:

حسوفها «ساعود إلى للدن إن يقيت هذا كثر ستجمائي إلى المسحة تحت رحياتي السيد شريف؛ أو ستجديني أصدرخ في الشرائع البتي لم إنتا اليتي لم العرف إلى مشلك البتي لم إذهب إلى المسحوب إلى المسحوب الأصدة، ولا الشوارغ ولا الناس لا أصاب مثلت أن تعود معياً ولا أريد مثلك أن تحس البندن الإجلية أرجو أن تكون مرنا في قبل متقرحي!

أطّنن أن بقاءك ملائم جدا لشروعك! بالنسبة لي غضضت الطرف عن طموحي! لأن قدرتي على التحمل تلاشت بينما ما زلت أنت متماسكا وطموحا!

اعتقد أن البلد رغم جحيمه يعتاج إلى أشخاص موهوبين مثلك لكي يشاركوا هي إعادة عملية البناء، وقطعا لا يعتاج البلد إلى مخلوقات هزيلة وضعيفة مثلي لدلك يجب أن أرحل وعليك أن تبقى لأعترف بأن

لم استطع أن انام لا في الليل ولا في الليل ولا في الله المقم الله المقم الله المستطع ان اتأقلم مع عقليات أهلك ولا مع عنفهم ولا مع نزاعاتهما

لإن دعي ألقد الفسي والقدائد من امراح يمكن ان تقع خواء وتوخاح حتى احلايم بلكوب المشكو بدعي الرائح الذي يمكن ان ودعي الرائح الذي ودعي الرائح الذي ودعي الرائح الذي ودعياء في وداعياً في وداعياً في وداعياً في وداعياً من المواجعة أمراة ميثة! لا استطيع أبياً أن إعميل طي المراحة الوحية المراحة ويعدل المراحة إلى مطالق سيارة إلى الردن بعي مطالف سيارة إلى المراحة إلى مطالف سيارة إلى المراحة إلى المراحة إلى المراحة إلى المراحة إلى مطالف معالمة المراحة إلى مطالفة من المراحة إلى مطالفة من المراحة إلى مطالفة من المراحة والأصميقاء إلا على مطالفة المراحة المن مطالفة المراحة المن المناحة الكلية الذي يعدل المناحة الكلية الذي الأمنية على المناحة المناحة الذي الأمنية الذي الأمنية على الذي يقدل المناحة الكلية الذي يعدل المناحة الذي الأمنية الكلية الذي المناحة الكلية الذي الأمنية الكلية الذي المناحة الكلية الكلية الكلية الكلية الكلية الكلية الكلية الكلية المناحة الكلية الكلية المناحة الكلية الم

الحوارات والحب! بقداد التي غادرتها منذ سنوات طويلة

لم تعد صبية ولا في صعة جيدة، كما تركناها، إنها الآن هي غرفة إنماش دمـوي! وأنـوارهـا التـى كأنت تبهج ليالينا واحتفالانتاء صارت مطفأة، ماتت كلها، حلت محلها شوارع وأرصفة مترمدةا أبسواب ملطخة ووجسوه محنطة ا نوافذ وأبواب معتلة، أسواق متوحلة قدرة، غرائز حيوانية متوحشة! لتحول مدينة السلام إلى حزام مرير من المضاربات والنزاعات القبلية لتتحول وبؤس سياسي وقتلى! هذه هي بغدادي، الطرية الروح، الحلوة الحياء النادرة الجمال أم اللعب والحرية والأنهار والعشق والحداثق والأراجيعا صارت الآن ملمبا دوليا للجثثة وساحة لتدريبات يومية على تكريس صورة الطمع، الفرائز، الجشع في هدم قاس لصورة المراقى ابن الإرث والكرامة والملم والنيخوة والابتكار والروح المتمدنة (تبكي، تجهش في البكاء)...(١). إن كل ما وصفته صوفيا من أوضاع مزرية لم يقنع شهاب، مع ذلك، بأن ينخرط في اختيارها الانهزامي، فهو متشبث بالأمل حريمن على تقبل الوضع الراهن ومواحهته من أجل استشراف الآتي لأنه تعب من حياة الغربة وقرر البقاء في بلده.

شهاب لا استطيم، انتظرت سنوات طويلة لكي أشم والحدة المي والقنس هوا، بلدي، لا بأس من أولر كان الآن ميرك الو مسمعا، لا بأس أن أقيل بتلك، لا لا حياة في هي الحواصم الأخيري، خيرتها كلها وقررت أن يكون الي يمي و محملية الأخورة أويد أن أعصل لقد جنيد، إلتي معتلى بالموت يجهد الملحكرة وضع أن إحساسي بالموت جميلة ومحكرة في معان إلى المسابقة المهاد الميلة المهاد الميلة المهاد الميلة المهاد المعلى المعادفة كليلة المهاد المعلى المحلوق المسابقة كله المهاد المعلى المعادفة كليلة المهاد المها

أنني احذيم واقدس خيريتلسرا"). هم مسوحة الأصل والمستقبل في مذه المسرحية القلمية التي تتقلمه الصغياة فيها شخصيات منخورة تتقلمه الصغياة فيها شخصيات منخورة أوى إلى انهيار كل الروابطه بيغاء، واصحح المنف والقكك وسرم التقامم هو السائد وسعاد المقائلة، إن خراب الأرواح صورة ترفي لخراب بغداد، المبينة التي لم إعد تمرض لخراب بغداد، المبينة التي لم إعد يسيطر عليه القصت والدوت اليومي، يسيطر عليه القصت والدوت اليومي، مصوطر عليه القصت والدوت اليومي، مصوطر عليه القصت والدوت اليومي، مصوطر عليه القصت والدوت اليومي،

بغداد فخرية: لا، أصبحت بغداد بلا نجوم، لم يبق غير طبقة كثيفة سن دخان القنابل (٣).

لكن، إذا كان جواد الأسدي حريصا على تقديم صورة واقعية عن الأوضاع النفسية

للمراقيين في سياق لحظة تاريخية صعبة، فإنه حاول، بالمقابل، رسم أفق للآتي والمأمول. لذا، بالحظ أن السرحية انبنت على أساس خاق تجاذب وتدافع بين دوي القصف والموسيقى. فكل الأحداث والمواقف والحوارات بين الشخصيات تدور على إيماع القصف والانفجارات خارج البيت، لكنها أيضا تجري على نفمات الموسيقى والفتاء داحل البيت، وذلك من خلال عزف شهاب وغناء روحته الذي يزرع الأمل في النفوس، ويحاول تهنئة الصراع داخل البيت ويبشو بالمستقبل الآتي. ولعل انتصار الأسدى لهذه الرؤية الاستشرافية المتفائلة يبدو واضحا من خلال إنهاء السرحية بخطاب لصوفيا يحمل الأمل وبمزف لشهاب على الفيولن يحاول الرد على الانفجارات الآتية من الخارج:

اصوفيا: كانت البلاد بعيدة بعيدة.. والمحطات نائية. المحبون يصيدون الهواء بقيماتهم! هنا على بعد أمتار من بيتي قبعة الشمس بيتي أهلي. المفعمون بالأسى والأمل أهلى! ينبتون الزهور هي حداثق الحروب، أعلى الذابلون في الشوارع مع ذلك يرتبون الحياة لبدايات أكثر رحمة أهلي الشفوفون بالأمل يعيدون بناء الطرق ويرفعون الجسور يشهدون المسارح ودور الأوبرا أهلي.. (يعم صمت طويل مع كل انفجار قنبلة يرد شهاب عليها بضرية من عزفه على الفيولن. تتصاعد الانفجارات يتصاعد المزف الخلفية الموسيقية تتصاعد أيضا .. شيئًا فشيئًا صوت الموسيقي يطفى على دوي الانفجارات وغناء صوفيا يصدح مع كورالات وعزف جماعي) النهاية ﴿ 1}

تتصر الوسيقي، إذن على القصف، ويشرع الأسدي لبنداء الأهند كو الأنها لفائد أحو الآلي السرق بنداء ليدو فيه الحياة إلى السرق، عمليا البناء والتشييد وأثمل، في المستقبل البنجة المراتبة للإسماء إلا "شيد يهذه الكتابة الدرامية التي أمنية المنابة الدرامية التي أمنية المنابة المراتبة التي أمنية المنابة المينة المنابة ال

ه كاتب من للغرب

موضورة (مسوحة) . فل القارابي . يسوات مرب بمزنك الصفة الاولى ١٥٠٥ - ص. ١١٦ إلى ١١٨. ٢- شس للرجع . ص. ١١٦ - من ١١٨. ٤- شس للرجع . من ١٨٨. ٤- شس للرجع . من ١٨/٨.

## سيرنة المحة وقحينة السيرة



إشكالية العلاقة بين السرد القصصي والسيرة الذاتية في إطار أهم الإشكاليات التي يسعى الترام الإشكاليات التي يسعى الترام النهاء المدينة، إلى مقاربتها، لضرط اللبس والتعاضد والتماهي الذي يحصل عادة بين المؤلف الحقيقي والراوي الذاتي، فضلا عن حضور معظم المناصر السيرذاتية في المثن القصصي.

وإذا كان أغلب القصاصين لا تنقصهم جراة الاعتراف الضبني أو الصريع بشكل معين من أشكال هذا التداخل والتضافر، هإن القراءة النقدية عادة ما تستلزم الحصول على إشارة محددة تصلح ميثاقا بينها وبين الكاتب، تبرز على نحو ما حضورا سيرذاتها معينا في المن القصصي.

ويعدً القاص عبد الستار ناصر أحد أكثر القصاصين استجابة لهذا المعطى الأجناسي، إذ إن حياته بمختلف اتجاماتها وصورها وتشكيلاتها وفضاءاتها وتجاريها ورؤاها مشروع دائم للقص، فسيرته هي قصته، وقصته في سيرته، وهو يتمتع بحرية كافية ذات مرونة عالية وشفافية انسيابية مدهشة لتحويل كل شيء في حياته إلى سرد قصصيء، فعياته شهادة، وشهادته سيرة، وسيرته قصة، وقصته حياة.

والقراءة التي لا تعي جوهر هذه الدائرية الدينامية الحميمة في حركة القص عند عبد الستار ناصر تبقى، في رأينًا . عاجزة عن إدراك خصوصيته وفرادته وحساسيته المفايرة،

في قصته «لحظة واحدة من فضلك» (xx) يستعمل بنية عنونة ذات خاصية زمكانية لافتة، فالتحديد الزمني البالغ الاختزال والتكثيف والتلخيص «لحظة / واحدة» يتّجه إلى مخاطب غير محدد، يستوقفه الراوي بالنّماس لاثق «من فضلك» يتركز في سياق «لحظة» زمكانية مهيّاة لقول كلمة / جملة / نص.

وحيث أن جملة عتبة العنوان تنطوي على خدعة سردية في إيهام المغاطّب المستوقّف للعظة واحدة، فإن الرؤيا السردية المغتزنة والكثفة في بطالة «المخطّة» تفتح في اللناخل على مدى زمكاني واسع بعجم المَّن النصي كاملًا، إذ يقوم الراوي بتَجميد الزمن وتقييد المكان ضمن أفق لحظوي يأسر منطقة تلقي المغاطب، ويدخله في مثن قصصي لا يشعر فيه بضغط الزمن والمكان ليبقى عقدهً مع الراوي ساري المفعول حتى لحظة الإفقال في خاتمة السرد.

ولمل ما يتاسب هذه الحيلة السردية هي عتبة العنوان شروع المثن النصي بلعبة سرد . بصرية مكافئة، تستهدف الوقوف على نقطة صفر اللحظة عبر النظر هي «البوم الصور» الذي يستقرئ الذاكرة المسرّرة استقراءً بصريا هابلا التحليل والتحميل والتأويل : سهوا، فتحت البوم ، الصون تلك التي جمعتني بالعشاق والأهل والأصدقاء، بالنساء اللواتي احبيتهن طوال كاركان سنة من الصبا الخداع ، سهوا رأيت نفسي في شوارع باريس اغازل امراة في البيغال ، اضحك امام شاشة مريضة نقلت بحث ، شارلي شابلان ، على الشعب وكيف أنه أغلق باب بينه على نفسه حالاً اخبروه أن الجماهير ما عامات تضدك أبدا على أسلويه السلقي العتيق. رأيت في « اليوم ، ذكرياتي كيف أنني تروجت سهوا ثلاث مرات وأنجبت ثلاثة اطفال ، كيف أنني مضيت إلى ( القاهرة ) اكثر من عشرين مرة ولم أشكن أبدا من اكتشاف نفسي وأخبائي ... رأيات المؤدنارتر ، وخجلت من أوراقي، كيف أنني لم أفكر يوما بالفقراء برغم أنهم من الطين الذي احتواني ورماني إلى الحياة ، كم عند صفحاته ، اليوم ، الصور الذي اشتريته ذات يوم من ، كونستانسا ، و من جاء بهذا ، الخرم ، الشامخ العنيد والصقه خلفي ؟ من أضاء وجهي قبالة برج إيف ؟ من أخذني إلى جبهات القتال الهقاراء برش من ألمبسرة ، وهمي منذر الجبوري.

من اعطاني الحق في الجلوس قرب ( فاليري جيسكار ديستان ) بعد أن اشترى البطاطا من سوق الأحد الرخيص؟

« البوم » الصور ذاكرة بصرية تحرّض الذاكرة الذهنية على الاستعادة والاستعضار، وتعرض حزمة الصور هنا شبكة من الذكريات تتوهج بالشخصيات والأمكنة «العشاق / الأهل / الأصدقاء / النساء / باريس / البيغال / شابلن / القاهرة / المونمارتر / كونستانسا / الهرم / شرق البصرة / منذر الجبوري / ديستان».

ولا شك في أن هذه المفردات على تتوّعها وتباين صورها واختلاف أشكالها تتمركز على نحو ما في النطقة السيزانية، ولاسيما أن الراوي الذاتي يحرّك الأليات الدينامية داخل كيان الصور بموجّه ذاتي يعيل الأشياء كلّها السيزدانية، ولاسيما أن الراوي الذات ومنطقها وتاريخها، وهو ما يمكن أن نشمده مقترحا ميثاقياً يمكن تداوله هي منهج الفرامة على أنه يمثل موجّها سيزداتها يرصف التواريخ والأمكنة والشخصيات رصفا مكثفا بدلالة القدرة الاحتوائية للصور، بعد إذ الاخطاء التداحلات المؤجهة التي تقوها الذات الصارة في قراءة الصور وتحليل محتوياتها وإحاطتها بتعليقات تمثل الرقة اللحدث السيزداتي

بمعنى أن الحاضر السرد ذاتي يعاين الماضي السيرذاتي قارئا إياه قراءة راهنة مثل مكيف أنني مضيت إلى القاهة أكثر من عشرين مرّة، ولم آتمكن أبدا من اكتشاف نفسي وأخطائي، فضلا عن اللازمة التي تتكرر كثيراً مسهوا و تقدر عن الاستدراك الرامن لأهمال الماضي السيرذائية، وتفسيرها تفسيرا عفويا يوحي بنياب الوعي والإرادة.

ويفصي « ألبوم » العمور إلى مجموعة من اللوحات السيرذاتية وقد غادرت الحدود الورقية للصور، لتمثّل في كيان السرد القصصي بوصفها حكايات لها مرجمياتها السيرذاتية الواضحة، التي قد تتداخل أحيانا مع روَّى متغيّلة لا يمكن تحقيق فصل كامل وشامل بينها لفرط اندماجها وتماهيها .

الحكاية الأولى تضيء واقعة حيوية معينة تتواهر على معطيات شخصانية ومكانية تكتسب طابعها السيرذاتي من تجوهرها على بؤرة الذات الساردة وصيرورتها الحمية في صورها :

سهوا جرى ما جرى، إلا يوم رأيت نفسي على ( جمل ) في ( صحراء سيتي ) وانا أغني طريا وأسابق ء عمر خورشيد ، في قطع الشوط إلى الجيزة، ترى حقاً من علمني الغناء ليلتها بينما الخمرة لم تصل بعد الراحة \* سبحان الله على ما أزاد لي كيف التي وميت نفسي بنفسي إلى « الاسكندرية ، وغرقت فورا في بحرها اللامع الأبدي، ترى من انقذتني يومها ومن ( صوره ) والصقه في اليوم حياتي؟ ها هو نفسه على الصفحة الرابعة يضحك - له الحق في ذلك طبعا ، فقد انقذني من الموت، والدليل: قلك العمورة المجانبية على الصفحة الرابعة من حياتي،

 ف عصحراء سيتي / عمر خورشيد / الاسكندرية، وبالاستناد إلى المقدمات الاستشائية لحضور المكان في شخصية الذات الساردة «مضيت إلى القاهرة أكثر من عشرين مرة» فإن الإحالة إلى المنطقة السيرذائية تبدو على قدر معقول من الوقوق الذي يخضع فيه السيرذاتي للقصصي.

أما الحكاية الثانية فإنها تتفتح . عبر الصور . على تشكيل فانتازي مرهون بالفارقة ومقيّد على نحو ما بالفضاء السيرذاتي:

سهوا، رأيت هذا المكان البعيد من خارطة الدنيا، مطر وعواصف وجِبال تتصدّع، كيف تراني احتملت هذا كله ؟

## مجلة عماق

وإن كنت حقا تمكنت ممن البقاء حيا، فمن هو الجنون الذي انتقط حالات الرعب والبرد والرياح واختصرها في صورة أخير والرياح واختصرها في صورة إصدة والحدود المجاوزة المجاوزة

يا لهذا و الخطأ و الممتع كم اعطائي من اللذة والنشوة الحلو أواه في اليوم الصور و تكيف الهم قيدوني بسلارسل من فولاذ، تقلوني من الجزائر صدوب امستردام ، ثم إلى ، وكرينهاكن ، وهم استقر فيها غير نصف ساعة حتى الجلسوني في مطاره ميثرو و بحراسة ذوي الثياب السود، إذا بهم فجأة يضحكون وهم ينزعون السلاسل من يدي ويشربون الشاي معين ، بل وينتقطون الصور إلى جانبي وأمامي ولصق أصابعي تم يعتنرون مني، حتى إذا ما أعادوني إلى الجزائر ثانية أعطوني خمسة الأف دينار تعويضا عن الخطأ الذي، سقطوا ، فيه دون ذاب جنيت، وما من أحد منهم يعلم حتى اليوم أيد أنذ فقت شغيها وأنا إلى العالم حولي ينقل أجباري وموجز ما اقترفت من جرائم حول العالم، يرسم ملامحي على شاشات التغذيون في كل جزء من هذا السحر العالمي المنفوش الدي يسوده بطرد ماينوفي والمايي الذا السحر العالمي المنفوش الدي

وإذا ما تعاملنا مع هذه الحيلة السردية المتمثلة بتقانة استخدام الصور الفوتوغرافية بوصفها حاملا للسرود ومرثلا للحكايات على أساس موتناجي أو « كولاجي « « هإن هده الحكاية بشروطها القصصية شبه المتكاملة ويحماسية والمفارقة فيها واستمانتها ببعض الأجواء البوليسية، تتتم يتجوهر سردي واستقلالية قصصية تستعير في مضمونها السيرداني بجملة من المطيات المكانية والشخصائية والحديثة، التي خضمت لقدر واضح من الإشارة والتقوّع الحركي في إدارة الحدث السردي الذي الفار كثيرا من تقانة العرض السينمائي من خلال التعميل المكثف للزمن والمكان والحدث، الذي الشنفات عليه كاميرا السارد الذاتي لإدماج البصدري بالمتخيل داخل حاضنة القصمصي في السيردائي و المبيردائي في الضيردائي والمبيردائي في المبيردائي والمبيردائي في القصورة

ثم ينعطف السرد السهرداني القصصي إلى حكاية تنفتح انفتاحا مطلقا على فضائها الواقعي السيرداتي. إذ تقدّم الصور المعروضة للمشاهدة والاستذكار واستحضار الأحداث الكامنة فيها مشاهد شديدة التركيز على المكان والشخصية والحدث :

ها هي جبهة القتال على امتداد حدود البصرة، الشهيد عامر، والشهيد عبد الزهرة، والشهيد مهران، كلنا في صورة واحدة نشرب الشاي في زورق بحري يقطم المجرّة تحو العدو. ، انزل هذا المهمة بالنسبة لك أن تكتب، أما البقية منها فهذا عسير عليك. وإنزل في ساحل شط العرب، أنام بقية الليل في ، فندق حمدان ، حتى يجيء الصباح الذي اسمع فيه كيث غادرني عامر وعبد الزهرة ومهران، دون أن نشرب الشاي ثانية إلى يوم الدين ( بقينا

ولا شك في أن الأسماء والأمكنة وأفضية الحدث تجيل على السيرذاتي الواقمي المحض أكثر من إحالتها على السردي القصصيء لكن الصورة في صفحتها الواقعية هذه تدعم الحس السيرذاتي في شبكة من الصور التي ستيها أو التن تقطفاً .

تتنظيل المكايات بعد ذلك على شكل لقطات داخل لوحة مكانية توجي دائما بالحضور السيرداتي للذات الساردة، باستخدام معطيات سيرداتية متتوعة تقف في مقدمتها الشخصيات المسماة ذوات الرجمية الواقعية المروفة في مجتمع القاص وفي دائرة أصدقائك:

رعشة برد داخل مرقص « مينا هاوس « وممدي مخلف ينتظر الفجرية السوداء متى تنتهي من جفولها ليطاقه المستودة متى تنتهي من جفولها ليطاقه المستودة ( مكتوبية ( مكتوبية الشكري ناقوس بين في وادي النسيان ) .. تحت زحمة من غيرم بجلس « شكر يا دري « ما يلومان العربي» ويضحك « . الراك تمني ما تقول؟ البجلة قد ترفض الحوار . م، ياخندني قرب « اللوفر» وأنا اضحك ( في الصور ايضا ) على حضارة مناك مات بصرقوها منذ ملات السنيان وقائد، (خطر » ما شاكه دات يوم عند « متحف الإنسان» ليلا الميان دو يلومان دو يلومان دو ليلا الميان دو يلومان من شكل الميان ومرعيد « متحف الإنسان» لما لناس واضحك مثلهم على ما انطوى من خراب وحروب، لكن المعورة في « حي سوه» كانت مختلفة شاما ومحتبة

مجلة عماج

### جدا، ويرغم ذلك احتفظت بها لئلا أنسى . بمرور الزمن . ملامح فوزي كريم.

فالشخصيات المسعاة «حمدي مخلف/ شاكر نوري/ فوزي كريم» شخصيات أدباء معروفون في الجتمع الأدبي للقاص عبد الستان ناصر، ويرتبطه معهم بمبراقات صداقة تمكس سيرذاتية الحكايات الواردة، فضلا عن أن» أخطر كاتب قصة في الوطن العربي » هو المانفيت الذي وضعته مجلة « الجلة » ويمثل تصريح القاص ناصر في المقابلة التي اجراها معه شاكر نوري ونشرت في آحد أعداد « الجلة » أواسط الثمانينيات.

ولا شك هي أن تقانة الصور والقراءة البصرية التي اعتمدتها القصة . عبر « البوم » صور لا يلتزم بالمكان أو الزمن أو الحدث لأن العناصر السردية الأفقية نظل عرضة التشتيت هي صور مختلفة ومتباينة لا تفصع لرؤيا موكدة . هيات المجال واسما لحساسية الالتقاط المشهدي للحال السردية على النحو الذي يراكم الحكايات ويعددها ويفوعها من دون الحاجة إلى اعتماد نسق اقضي معين.

لنا هان إحدى المحطات التي تتجلّ عها الذات السيرذائية الساردة اعتراهيا تصور شكلا من اشكال المعاورة الذائية، التي يتحول فيها الصنبير السارد إلى ضمير مخاطب تتكلّف فيها الحالة الشمورية، ويتمركز الحس الوجدائي، وتلخّص السيرة الذائية تطبيّصا مدهشاً:

هي كل جزء مضيت إليه من شوارع الدنياء وامواقهاء وياراتها، هناك شيء خاطف باهر لا يمكن اللحاق به، ولا تبلك ان تحكمه بأمرك، والأن . . اصبح ذلك كله متاع الكهولة في وداع الصبا .. محض ابتسامة حزينة في نهاية الشروط على بداية ما جليت منها سوى انتظار المجزة.

احو في المقطع الاختتامي الأخير من القصه وقد فصل بملامه «××» تحقق الصور تمظهرات سيرذاتية جديدة مع احتشادات شخصابية مسماة تشتقل في الدائرة الاجتماعية الواقعية للقاص، وتطلق في المقطع على شكل برقيات موجّه إلى أصدقاء القاص ناصر رحلوا عن الحياة ولم يتبق منهم سوى صورهم وما يتصل بها من ذكريات تحرّك المُشهد السيرذائين لقاص:

سلاما يا محسن اطيمش ( بطلة تسلم عليك تسأل عن ديونها يوم خسرنا كل شيء في منالة الغمار).. أي زحام عجيب هذا بالذالا لا يموث. دون ركاب الروم. غير د نصر محمد راضب و هو يحمل هنزه الأبيق آخر ضحكة جمعتنا في شارع الرشيد ؟ يا لتلك الممورة كيف آخريتني سهوا متى سيموت ذاك الصديق العجيب؟! عيني على بال السيت، اعرف أن الا الحد يمرقها بهد اليوم، فقد نفس المشاق والعجيدون ولم يبيق سوى الغرباء. بثن امتحن جسدي بعد الليلة ولا ابكيه، خذاتتني الدموع يوم رأيت الموتى يسرعون إلى القبرة. شهل قليلا يا محمود، ما باللك تلهت يعدر : الشهداء ديا اين جنداري؟ قضا رجاء يا موسى كريدي، ما هكذا نحتسي الشاي ونعشي دون سلام ولا كلام. وحتى إن رجلت دموعي، ساعرف كيف أكمكها بمنديلك يا محمد، يا أحلى . حقّا ، من شمسي وغيروبي ومواه فذا المعم المطاورة.

قالأصدهاء المشخصون بأسمائهم الحقيقية مع دلالاتهم الناكراتية المتصلة بسيرداتية القاص . محسن اطبعض / نصر محمد راغب / محمود جنداري / موسى كريدي، يضاعفون تدرّيز سيرداتية القص، على النحو الذي يبرر فلسفة القص عند عبد الستار ناصر التي تجمع كل الأدوات والثقائات والقيم والذكريات والرؤى والأحلام في قارورة سرد واحدة.

وفي انمطاقة اختتامية يقفل بها السارد السيرذاتي « ألبوم » صوره يكتشف مفارقة لافتة تتمثل في هامشية يعدّها الآخرون مركزا :

لماذا، أيام زهاهي. وقد تزوجت سهوا ثلاث مرات. لا صورة لي؟ا

وربما يقترح السؤال النصي ملاذاء سؤالا قرائيا يقارب المنطق السيرذاتي القصصي المتمثل في مقترح العنونة القرائية «سيرنة القصة وقصّنة السيرة»، وهو يتوجّه إلى الذات الساردة في إمكانية تعيين الجوهر الحقيقي للسيرة الذاتية، هل هو داخل « ألبوم « الصور أم خارجه؟ أيهما المركز وأيهما الهامش؟

\* ناقد وأكاديس من العراق

<sup>(\*\*)</sup> افق التحولات في القصة القصيرة . فهانات وتصوص ، المؤسسة المربية للدراسات والنشر، بيروت، طأ، ٢٠٠١ ٢١٠

# عرفَ كيف يموت!

اللبةناعيرن \*

ترشابي ميلاد أشدا. ولا تتشابه ميتاثندا. تسبق الميلاذ امرأة تستابي المتلقي على ظهرها اليقوز منها طفل إلى العياق بقد التقوز منها طفل إلى العياق بقد التناب عالم المتعارفيا من بلد إلى بلد. قد ينزع الطفال للطبيعة فيخرج هي يسر دون كثير جلية، وقد ينزع ينزع المشاكلة فيغرج بعدما تعزق بطفل أنه على يد طبيب يهودي اسمه ليون ليشع فيخرج مفتاة برجم مهترئ جزاء المشارط والجمت والأظافر. لكن الأكيد أن حفالا سوف يقام للضيف بعد أسبوع من مجيئة لنميه هي محيئة، أسبوع من مجيئة نسمية هي ممسر، شبوع، وهي الدارجة المحرّرة من كلمة، أسبوع.

> ومهما اختلفت تكاليث استقبال الوليد، حسب طبقته؛ إن كان ابنَ أمير أو ابن خفير، هإن الفرحَ بالضيف واحدُّ ومتشابه. ذاك أن الأطفال تتشابه لأنها جميمًا بلا ذاكرة أو تاريخ، مجرد مشروع آدمي يُراهُن عليه بوصفه الأخيرَ زمانةً الآتى بما لم تستطعه الأوائل. لكُن الحال مع الموت تختلفُ لأن الموتى قبل موتهم يصنعون تاريخًا وذاكرة. تختلف أولا حسب نوع المينة. فإن كانت ربانية غير ما إذا كانت بفعل فاعل، وإن كانت بفعل فاعل سوف تختلف عما إذا كان الفاعل هو الحكومة أو القطاع العام أو القطاع الخاص، سيختلف الأمر حسب تاريخك ودرجة وعي بلدك بوجودك. فلو كنتُ مثلا نجيب معفوظ، يعنى حُـزتُ نوبل، فسوف تترقبُ الصحفُ خطوات احتصارك لحظة بلعظة: عدد ضربات القلب وقوتها، قياس النبض ودرجة الحموضة والقلوية في

الدم، عدد مراث التنفس في الدقيقة، واللحظات التى عاد إليك الوعى هيها فنطقت بكلمة أوحنى إيماءة صفيرة بدرت منك عضوا. وبعد موتك ستكون صبورتك في صندر منحف العالم لأسبوع على الأقل، وفي صدر صحافة بلدك لأكثر من شهرين وريما عام. ذاك أن دولتك لن تنتبه لأهميتك إلا إذا منحك الفرب وسامًا، أما قبل ذلك فأنت محض كاتب مهما علت قيمتك، وبالأخير أنت بالضرورة أحد أعداء الغظام بوصفك مثقفًا، لأن النظم المربية هي جوبلز الندى يتحسس مسدسه کلما سمع کلمة «مثقف». لذلك لو كنتُ د. أحمد مستجير، يعني أحد أهم علماء العرب في الجينوم البشري والهندسة الوراثية، لكنك لم تفز بنوبل ولا يحزنون، فسوف تكتب عنك جريدة أو جريدتان ثم تذهب إلى حال سبيلك حيث يذهبون، ولو كلت محمد عبد

الوهاب، يعنى نجمًا هي هريق الأهلى ومنتخب مصر لكرة القدم، ضوف تبكيك كل أم مصرية لأنك مت في عز شيابك أثناء التدريب، وسوف تتال أسرتك تعويضًا ماليًا لا يخفف شيئًا من مرارة المحنة، وسوف تعلق الصحف دمك في رقبة الجهاز الطبيّ كونه أغفل احتمال إصابتك بالقلب، أما لو كثتَ مليكة مستظرف، يعني قاصة مغربية شابة موهوبة وفقيرة، مصابة من عقد أو يزيد بفشل كلوي حاد أدى إلى تصفية جسدها وجيبها معًا، ضبوف تعيش سنواتك الأخيرة على عُكَّازين ويتحول بياضٌ عينيك صفارا فاقعًا، ولن تستسلمُ للألم والاعتصار، ستظل تكتب حتى الرمق الأخير من قلمك وروحك، ستُطَيرُ من أجلك عشرات بيانات التضامن بمعرفة أصدقائك الكتاب الفقراء مثلك حتى يسمحَ الملكَ بسفرك إلى فرنسا للعلاج على نفقته، وسوف يأكلك الألم في كل جلسة غسيل كلى. ثم تموتُ في صبعت دون أن تودّعُ اصدقاءك، لكن يعد موتك بأيام ستكتشف أن الملك قد أنعم عليك بقرار الرعاية السامية الذي دومًا يجيء متأخرًا. وأما جنازك فسوف لن يمشي فيها إلا اثنا عشر شخصًا بالتمام والكمال ما بين قاصة وشباعر وصبحاهي من أصدقائك، بينما ستخلو تماما من مستولى اتحاد كتَّاب المفرب أو ممثلي وزارة الثقافة، ذاك أنك لم تحز نوبل أيضًا للأسف، ولاحتى الغرب قالوا عنك كلمة هنا أو هناك، وحدهم أصدهاؤك سوف يكتبون فيك قصصًا وقصائد ومقالات يهدونها إليك، لكنك لن تقرأ أيًّا منها، ذاك أن الموتى لا يقرأون. وأما لو كنت حاتم عبد العظيم أو أسد محمد، يعني ناقدين شابين واعدين أولهما مصري والثاني سوري، ويسبق كليهما حرف د، الأنهما نبالًا درجة الدكتوراه في الآداب، فسوف تموتُ في الطريق شأن كل تُعس. أليس الأدباءُ والكتَّابُ تعساءُ ومتعبين حسب الأسطورة الإغريقية التي تقول إن الآلهةَ بعدما خلقوا البشر مسوا بأطراف أناملهم بعضا منهم فكانوا هم الفنانين، المتعبون بالفن. المهم، لو كنت حاتم فسوف تخمدُ قلبُك سكتة مفاجئة وأنت أمام عجلة القيادة فتتقلب سيارتك على طريق السويس لتترك طفاتيك قبل أن تقسم بينهما قطعة الشيكولاتة التي في جيبك. ولو



كتت أسد محمد فسوف تدهشك سيارةً رعناء هي السعودية ويفرُّ القاتل الذي لا يمرف عن أطفالك في سوريا شيئًا . وفي الحالين لن ترى اسمك إلا فى عمود قصير فى صفحة داخلية بصحيفة غير مقروءة (ذاك أنها صحيفة أدبية) لكن ستسبق اسمك كلمة «وداعــا»، ولو كنتُ محظوظا سوف يضعون لك صبورة وجنوها بصعوبة في أرشيف الجريدة. كلُّ ما سبق من حالات موت فردي له طقسِّه المميز، لكن الموتّ الجماعيّ مختلفٌ، ذاك أنه يحظى بانتباه إعلامي مكثف قد تنال معه حظوة أن تصوِّرَ جثمانك عدساتُ الفضائيات بيث مياشر لحظة الوفاة أوحتى بعد انتشال الأشلاء. رعايةً فائمة سوف تنالها سيما إذا كانت ميتتُك بمعل فاعل. على أن الأصر يتوقف على طبيعة الفاعل، فلو كنت لبنائيًا وأهدر دمُك

هى الحرب الأخيرة، فسوف يدهم لك حزبُ الله تعويضًا مناسبًا حتى يجفَ دمُّك أو يجفُّ دمعُ ذويك، أبهما أقرب. سيدهم حرب الله وتدهم إيران، أولا لأن الدِمُ اللبنانيُّ غال، وثانيا حتى تكفُّ الصبحفُ عن الكلام ُحول المفامرة غير المحسوبة، أما الذين نجوا من الموت فمصيرهم أسوأ منك بكثير ذاك أن عليهم، من جديد، تعمير ما قد عمروه بالقعل طوال عقود مضبت، ودون أية تعويضات، يعنى أنت أكثر حظًا فاحمد الله على موتك ولا تجزع. ولو كنت مصريًا ستكونَ التباينات كبيرة جدًا بحسب نوع ميتتك. فلو كنت محظوظا فأنت أحد ركاب العبّارة «المسلام ٩٨»، يعنى قطاع خاص، وتأخذ تعويضًا معتبرًا يصل لمائة وخمسين ألف جنيه مصرى نقدًا وعدًا، أما لو كلت سيىء الحظ واخترت القطاع العام فسوف تكون أحد ركاب قطار «قليوب» البائس

لن تكفى مصاريف الجناز، (غالبا لن تحتاج إلى جناز لأن جثمانك سوف يكون مزُفّا وأشالاءً بما يوفر على أسرتك عناء طُقوس الغُسْل والدهن). أما عن سبب قلة التعويض فالأن الحكومة المصرية فقيرةا (هكذا يقولون). يعنى أفقر من الرأسمائيّ ممدوح إسماعيلُ مالك المبّارة!! ولا تجادل كثيرا حول دخل السياحة وقناة السويس والبترول والقطن الخ لأنك ستجد من يفحمك بالكلام عن الانفجار السكاني والتضعم والبديون ولن تخلص. فخذ الفلوس وقبل يدك وش وظهر وأنث ساكت، ولا تنس أنك ستنال شرف أن يُكتب اسمك في الجريدة الرسمية ضمن قائمة المقودين أو الموتى كما أن الرثيس بنفسه سوف ينعيك إضافة إلى عزاء بعض ملوك ورؤساء العالم لشخص الرئيس بوصفه رب الأسرة المسرية التكلي، ولو كنت أحد حضور مسرح بنى سويف الذي احترق بمن فيه بسبب خراب وإهمال نظم الصيانة والإدارة في مصر، فسوف تجد اسمك وصورتك في كتاب ضخم اعده بمض مثقفي مصر بعد عام من احتراقك. وهي كل حالات الموت العمدي تلك لن تعدم هيئة القضاء الموقرة فاعلا غلبانا يلبس القضية برمتها: عامل التحويلة في خط القطار، شركة «بنما» للملاحة، إحنا فين وهي فين؟ بواب المسرح الذي أغلق الباب على الناس ومشي، أو حتى يكون الجاني شمعة غبية سقطت من طولها نتيجة فقر الدم، لذلك فبيتُ القصيد ليس كيف تعيش، عش كما شئت وافعل ما تشاء، لكن اختر مينتك صح، الشطارة هي كيف تموت وليس كيف تعيش. عليك باختيار الميتة التي تتقق ومتطلبات أصرتك من بعدك. كم كان عبقريا توفيق الحكيم حين كتب مسرحيته: «عارف كيف يموت»، عن الرجل الذي ظل طيلة عمره يحلم بمیتة أنیقة رفیمة کی تکون تتویجًا راقيًا لرحلة حياته ويطل الناس يتناقلونها فيما بينهم سنوات وسنوات. قَلَبَ الأُمرَ على وجوهه كلَّها، وظل يفكرُ ويفكر: كيف يموت؟ وفي غمرة انشغاله بالتفكير، سقط في بالوعة مجاري

ولن تثال إلا خمسة الاف جنيه عمميه

\* شاعرة من مصبر

صرف صحيّ. ومات،





فيلم بهذا الاسم لا بد أن يثير عاصفة قبل عرضه وبعده، وغم تصريحات مغرجة اوليش ستون أكثر من مرة أنه أن يقدم فيلما وطنيا تخفق فيه أعلام الولايات المتحدة، لرفع الروح المعنوية للشعب أو الماقاع عنه، ولا فيلما سياسيا يناقش أبعاد تفهيرات ۱۱ سبتمبر ۲۰۰۱ وما حوالها من تفسيرات أو مؤامرات، وهكذا فعل في فيلمه هذا باحثا من حالات فردية لينقل من خلالها أشر ما حدث للجميع، لقد توقع الجمهور أن يشاهدوا فيلما خارقا عما جرى في ذلك اليوم الاستثنائي من أحداث مضجعة، ولكن ستون خيب توقعاتهم، ودخل إلى منطقة منية لتنقلق بالكوارث والانقلاء مثيا، وما يشعره المرو وهو تحت الانتفاض حتى يغيل إلينا في لحظات أن الفيلم ربها يكون عن كارفة أخرى غير انهيار البرجين، ولولا الشاهد القليلة التي يجود علينا فيها بين العين المجارا البرجين، ولولا الشاهد القليلة التي يجود علينا فيها بين العين ...

### أحداث أخرى لحكاية مألوفة

الشيلم مبني أساساً على حدث حقيقي هو تنمور برجي مبني التجارة شي نديوبورك قبيل خصر ستوات حينما عاجمتهما طالرتان للركابه وبما ان الحكاية التي يودهما الإصلام الأميركي مكشوفة وبما ان المالم الأميركي مكشوفة وبما ان والتحايلات التي قملاً اطنان الأوراق وساعات البث قما العانان الأوراق قدير وصاحب وصيد محدرة في قلير وصاحب وصيد محدرة في مثل سؤران إن يقدمه ؟

إن التوقعات كما أشرت كثيرة تتعلق بالكشف عمن قام بهدا العمل، وما وراءه، وأيية أسبرار كانت معلقة بين السماء والأرض سواء للخاطفين أو





شمارات سلاح الهندسة عادة، ولكن

ستون لا يدكر شيئا لهوية مرتكبي التضجيرات، ولكن ثمة بعض الإشارات إلى أذهم أشرار، أو أوغياد في عبارت أخرى، وليس ثمة إشارة إلى أنهم من السلمين، وحسنا فعل ستون في عدم الشورط في محاكمة فيلمية ثهده القضية الشأثكة التي لم تحل بعد رغم ما حدث في العراق وأفغانستان

ثمة إشارات دينية في الفيلم فقد ظهرت صورة السيد السيح عليه السلام ثبلاث مبرات الأولس لتمثاله في الكنيسة التي جاء يصلي فيها رجل المارينز في تلك اللحظة التي تم الإعلان عنها أن أميركا في حرب بعد توارد الأخبار عبر محطات التلفزة عن الطائرات المخطوفة التي صدمت فى البرجين أو هبطت على مبئى البنتاغون أو سقطت في مناطق أخرى، أما الصورة الثانية فقد جاءت تخيلية أو في تحظة إغفاءة للشرطى

ثقد بدا السيح هذا دلالة على الشفاء وإعادة الرجلين إلى الحياة، ولكن المحتوى الفكري أيضا ظل خفياء كما ثو أن اميركا هوجمت في حملة دينية معادية، وهذا الأصر إن بدا ظاهريا فإنه غير صحيح في الواقع، فهو رد فعل على السياسات الأميركية في فلسطين والمالم، ولكنه ليس من أجل مسيحية أميركا مثلا، وفي كل الأحوال فهو عمل غير مبرر على الإطلاق من اي منظور، فأي جهاد في قتل المشيين والهجوم على مراكز تجارية، وتعجبني هنا تفسيرات الكاتب الفرنسى تيري ميسان عن تلك ( الخديعة الكبرى ) او المسرحية التي خططت لها جهات خضية بدقة من أجل أهداف أكبر، وهذا ما حصل فيما بعد، وأتذكر هنا أيضا كتابات المضكرالأميركي اليهودي تعوم تشومسكي المذي أدان طيها مبررات الأميركيين هي قتل مئات الآلاف هي الفغانستان والعراق انتقاما لنحو ثلاثة آلاف قتلوا في مبنى التجارة المالي . وعلى أية حال بدا المضرج ستون كما اشبرت بعيدا عن إدانية أحد أو تبنى وجهة نظر أميركا الرسمية عما

ويل جايمنو وهو يثن تحت الأنقاض،

جرى، واندمج في رصد مماناة الناس التى تبدي مؤثرة أشد التأثير من رصد الأبواق الإعلامية والسياسية ودعمها وهذا أمر في منتهي الذكاء ،

الديش الإماليم يخصص ستون الجازء الأكبار من زمسن المضيام للحوار الشنائى بين الشرطيين وهما غارقان في الظالم ويثنان تحت وطأة الأنقاض من شدة الجبروح والكسور، ولا يبدو صالحا فيهما إلا الشم النذي يتكلم وحركة محدودة للأيدي، و لكن وضعهما بدا أحيانا ميؤوسا منه فلا طعام ولا شراب وثمة ألم لا يحتمل وأمل ضليل، ولهذا ببت الحوارات متقطعة، استذكارية الأحداث معينة في حياتهما العاثلية، وبدت فرصة نادرة لأن يتعرف الواحد منهما على الأخر إنسانيا بعد أن عرفا بعضهما في العمل، أحيانًا خيل إلى أن الحوار يشبه حوار الشخصين في مسرحية ، في انتظار غودو ، لصموليل بيكيت وتفلك الحالة الغريبة التي تكتنفهما، يقول الشرطى ويل تركيسه جون : أين نحن 9 فيرد الأخر :

في الجحيم ؟ فإذا لم يكن هذا هو الجحيم فما هو إذن ؟

ينشغل المخبرج فني وضبع بطلي الضيلم في مكان ضيق ومظلم ولا يكاد يبدو منهما غير وجهيهما بشكل غاثم، وهذه المشاهد تأخذ وقتا طويلا من الضيلم كما أشبرت، ويبوازن بينها وبين بعض المشاهد الخارجية لرجال الانشاذ وهم يبحثون عن الناجين. وهذا التناوب يساهم في إذكاء عنصر التشويق والتابعة للمشاهد إضافة إلى

ثمة استخدام للقطات الأرشيفية اثناء احتراق البرج في الأعلى وكذلك ردود فمل دوش وخطابه المقتضب، وردود فعل وسائل الإصلام العائبة، ما بين الذهول أو التعليق، والفيلم في النهاية عمل مؤثر، وثكنه لا يرقى فنيا لأفلام ستون الأخرى، وبدا محبطا للكثير من الشاهدين الأميركيين تحديدا، ويبدو أن موضوع انهيار البرجين سيظل وتفترة طويلة مدار تناول السينما من

رصمد السردود العائلية ولا سيما عند الأطفال الذين بتتظرون . زوايا مختلفة .

\* كاتب أردلي yahqaissi@gmail.com يشير المؤلف في بداية كتابه إلى أن النصوص الصردية العربية الحديثة التعديثة المعديثة المعديثة المعديثة المعديثة القامت عبد الملاقة من خلال شكلين، هما: أولا: الانتظافق من ترخ سردي قديم كشكل، واعتماده منطقة لإنجاز مادة روائبة، وهنا تتدخل بمن شواعد النوع الشعرة في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو اضاحة أو لتلتاه أو طرائقه.

ربمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالقامة والرسالة والرحلة وكتابة الشاهدات، وما شابه ذلك، ومن أمثلة هذا الشكل: درحلة ابن هفومة، ومرسالة في الصبابة والوجد، والوقائع الغربية في أختفاء مسعد أبي النحس المتشائل، وتقريبة بني حتموت، ومعدث إبر هريرة قال)...

والشكل الثاني - براي المؤلف - هو الانطلاق من نص سردي شديم محمد الكاتب والهوية، ثم عبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتمّ تعتبي غص سردي جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي غلور فيه النص.

ويخبرنا المؤنف بانه أولى هذا الشكل جلّ عنايته، من خلال التركيز على النماذج الثالية: الزيني بركات لجمال الفيطاني، وتبالقها مع بدئا الزهرر في وقائع النمور لابن إياس، وليائي ألف ليلة لتجيب معطوق والتقالية مع ألف ليلة وليلة (الت الحواصد المعيية والقصمس المطربة الغربية، وليون الافريقي لأمين معلوف وتناقها مع وصحف الفريقيا للعسن بن محمد الوزان، وفوار اللوز لواسيني الأمرج وتمالقها مع تغريبة بني محالل.

وبرى المؤلف أن أمتلاك وهي جديد بالسالة التراوية التطرات التكرارية التراوية والاجترازية واللا عليه، واللا تاريخية، وأن الارتهان الترتهان وكالم كالتراوية واللا عليه، واللا تاريخية، وأن الارتهان إلى طرائق وكيفيات التمامل مع التراث لم يبق ما يبدر استمرارها في وافع يتصول ويتقير بالطرار.

ويذهب المؤلف في خاتمة كتابه إلى أن كل ما قبل ويقال عن التراث يطل مسبداً، وناهصاً، ما لم يُناقش نقاشاً علمياً لا سجالياً، وما لم يتعول الحديث عن التراث إلى البحث فيه من منظور علمي ووعي جديد.

ويضرنا الؤلف أنه عندما حاول الاتطلاق من التفاعل النصي والتعلق النصي لمالجة كينية تدامل الروائي المرين المحاصر مع تصويره وأن من الشرات وتقامله معها، وجد أن الملاقات النصية ضرورة، وأن الاختلاف بين الكتاب يتمثل في كيفية ونوعية معارسة هذه الضرورة، ومن ورغم التايين الحاصل بين النصوص المحللة فقد نجح الروائي المريع في انتجاع نص جديد هو الرواية - وأن النقلة المدوري، أو الدارس في المجال الأدبي وبيه عام، لم يتجاوز اتخاذه نضما معلية، لتصوير شيء عن الواقع وصراعاته، وهو يذلك لم يقدم لما نشا عديدا، ولكن قدم نصا قديما على أنه جديد، أو نصا جديدا يتخذ مظهراً قديما، والمعل تشمة كم في مجالات اخرى فكرية، وتقافية عامة.

جملة القول: إن كتاب «الرواية والتراث السردي، لمؤلفه الدكتور سعيد يقطين، كتاب جدير بالقراءة، كما أنه جدير بإفارة حوار هادئ أو ساخن حوله بين التقاء والمُقفين العرب، ففي هذا الكتاب من الأراء والرؤى ما يستعق التأمل والتقكير العميق، كما فيه ما يعتمل الاتفاق والرؤى ما يستعق التأمل والتقكير العميق، كما فيه ما يعتمل الاتفاق والرقادة.



# "الرواية والتراث السردي

للدكتور «سعيد يقطين»

عن دار رؤية للنشر والنوزيع في القاهرة، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦م، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الرواية والشراث السسردي»، من تأليف الدكتور صعيد يقطين.

هي الكتاب في (٢٨٧) مضعة ويضم سبعة فسول، همي التانط والتمي والتعلق مي التقاعل التمي والتعلق للله ويلقد. اللسمي التعلق للله ويلقد. اللسمية التعلق المؤتف الله ويقال المؤتف المؤتف





منات العزلة "

اـ «ليلي السيد»

عن دار فراديس للنشر والتوزيع في مملكة البحرين، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان: «مذاق العزلة» الشاعرة البحرينية ليلى السيد،

يقع الديوان في (١١٢) صفحة، ويضم ستة عناوين رئيسية هي: دفتر المرفة، منذاق أنثوي، مناق الذهاب، مدَّاق الحب، مدَّاق الحرب، ومدَّاق العرلة. وعلى الرغم من أن قصائد هذا الديوان تنتمى إلى وقصيدة النثرو، وهي القصيدة التي تخلَّت عن الإيماع العروضي العربي القديم، نصائح ما يمكن تسميته بـ الإيقاع الداخلي، فإن قارئ هذا الديوان يشم في قصائده راثحة الشعر ويتذوق طعمه أيضاً. لقد استطاعت الشاعرة في ومذاق العزلة، أن تغلُّف

قصيدتها بروح الشعر، وأن تبث - من خلال اللغة - في قصائدها صوراً. وإيحاءات ذات دلالات بعيدة الغور، كما استطاعت أن تلامس الوجع الإنساني بأبماده الكونية وتفاصيله الخاصة في الوقت ذاته.

إنها قصائد لا تستسلم لوهم الحدود، ولا تعترف بيقين مطلق، هي داخل الحدود وخارجها في الوقت نفسه.. هي مع الإنسان، لذلك نجد في مفتتح الديوان نساء القرية يبعدن البحر عن صخب المتألمن:

منساء قريتي يمشطن سعف النخيل، يضفرنه

بمذوبة المواويل يبعدن البحر

عن صحب المتألين

ولمل البعد الإنساني - غي هذا الديوان - يتضح أكثر ما يتصح تحت عنوان «مذاق الحرب»، إذ تؤسس الشاعرة في هذا الجزء من الديوان مًا تسميها «ثقافة ضد الحرب»، والمقاطع الشعرية التي جاءت في

> القافة ضد الحرب ثقافة مع الحرب هي في اللغة ثقافة ضد الحب» ص١٠

وتقول: ديا إلهي أحلم بمستقبل غبى يبدأ بما بعد الحرب، ص١٩

> وتقول: معد یا صدیقی بعد الحرب لتخضع

.. ئنصل ما شوهته فيناء ص١٩

ومن السمات الفنية هي ديوان «مثاق العزلة» ثلك النظرة العميقة الي المكان، وذلك الاتصال المباشر مع الطبيعة (البحر على وجه التعديد) لتخرج علينا الشاعرة بصور شعرية تحتمل أكثر من تأويل، لكنها - في الأحوال كلها - تظل إنسانية الرؤى والآهاق:

وأكتب شعرا على نخيل البحرين

أو هي أي مكان آخر هما بين البحر والبحر لا

تقبع اليابسة وحدها هنأ مروا جميعهم

وهنا لم يستقروا غير أن البحر الذي هو شقيق البحر

لا يجيد الفصل بين سمكتين مهاجرتين إلى الحقيقة، ص٦٧ ،

جملة القول: إن ديوان «مذاق العزلة» للشاعرة «ليلي السيد» يشير بوضوح إلى شاعرة متميزة بين مجايليها ومجايلاتها، كما يشير بوضوح إلى صوت متميز في هذا اللون الشمري.

197 (19) z dil mpa





# المورة السرية

للدكتور «شرف الدين ماجدولين»

عن دار رؤية للنشر والتوزيع في الشاهرة، وضمن منشوراتها لمام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الصورة السردية هي الرواية والقصة والسينما: قراءة في التجليات النصية » من تأليف الدكتور شرف الدين

يقع الكتاب في (١٥٢) صفحة، ويضم ثلاثة فصول، حيث جاء الفصل الأول بعنوان: «في الصورة الروائية»، وفيه وقف المؤلف على قضايا مثل السرد الروائي، البلاغة الروائية وأفق الممائلة، الصورة الروائية وعنف الفضاء، المدينة وصورتهاء والرواية والموت وفنتة الصورء أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: «في الصورة القصصية»، ووقف

المؤلف فيه على موضوعين: الأول: «الطفولة» أفقاً للرؤية والتصوير، والثاني: الأنشى والمرايا المائية، بينما جاء الفصل التالث بعنوان ، هني الصورة السينمانية، وتناول المؤلف فيه عدداً من المواضيع المسجمة مع عنوان القصل.

ونجد المؤلف يطرح في بداية كتابه النساؤل التالي: ما الفرق بين أن نقراً صورة وأن نؤولها؟ كما نجده يجيب عن هذا التساؤل بما يلي: قراءة الصورة عمل تصنيفي ينصرف الى البحث في الحدود، وينشغل باستجلاء المكونات والقيم والوظائف. إنه بتعبير نظرى تمثيل لخبرات الوعي في تمييز الأثر الجمالي، وإفراغ له في مفاهيم وحدود. أما التأويل ففعل يتعلق بالمعنى، إنه تجاوز للآلة الناقلة إلى ما تنقله، وانشغال بالمعلول على العلة. فما العلة إلاَّ حامل للقصيد بمستوياته الرمزية والفكرية والدلالية. من هنا كانت القراءة ضرورة للناقد بينما التأويل تجاوز غير لازم، وقيمة مضافة، تستمد قيمتها من قدرة المؤول على الفهم والتفسير والاستيعاب لمقومات الصور

ويصل المؤلف من خلال دراسته لرواية «إنانة والنهر» لحليم بركات إلى أن هذه الرواية عمل تمثيلي، ينسج عبر الملاقات المحلية الاعتبادية صورا تخييلية بليغة عن القيم والطبائم والأهواء الإنسانية، تحولها الى حطاب فني، يمثلك قندرة النفاذ الى ما خلف الحسى الظاهر. وهكذا تتخطى الكتابة الروائية الضرورة التمثيلية للوقائع إلى آفاق الحرية التخييلية الرحبة، بحيث ينبعث النص من عقيدة متأصلة بكون الرواية أرضية خصبة التصفية الحساب، مع العالم الخارجي. مما يجعله ينطلق من موقع رؤيوي غير حيادي في حلفات . متماسكة ترصف مشاهد التقاطبات الوجودية، وتأملات السارد، وتكييفه الواعى لأبعادها الحسية والتجريدية، لتتحول التماثلات الصورية، بين الكاثنات

وفضاء فعلها إلى آلية فنية بليغة في ممارسة النقد، والتمثيل الساخر لجدل الذاتي والغيرى، مستبطنة عقيدة الروائي

وهي تناوله للقصة القصيرة يقول المؤلف: في القصة القصيرة كما في السرود الروانية والسيرية، ثمة تطلع قصدي إلى إعادة تمثيل الشخوص والمنازع والهويات انطلاقا من بنية تماثلية خاصة مع المحيط الدنيوي، وتشوّف الى استكناه قيم التناقض والتوتر الإنسانيين بالإحالة على الفضاء الحسي الحاضن، وسعي الى موازنة اصداء الانفعال الانساني بتحولات الزمن والذاكرة والملائق الاجتماعية، ولأن هذا الضرب من المشابهة قد ينطلق من التفصيل الذاتي الجزئي ليطول النسق الوجودي العام، فإن الكتابة القصصية تكاد تصبح لعبة شديدة التعقيد لاستعراض مهارات التشخيص المجازي، ورصد مقامات النتاظر والتقاطب بين الحسي والذهني، الفردي والمشترك، والخاص والمام في التجربة الإنسانية.

ويصل المؤلف في خاتمة كتابه الى أن الصور منتج ثقافي، اضافة الى كونها خبرة أسلوبية، ومن ثم فإن البحث في الصور السردية البليغة لا ينبغي أن ينفصل عن كشف الإطار الذهني الذي ابدعها.

كما يصل المؤلف إلى أن الحدود المتعينة للصور الرواثية أو القصصية أو السينمائية لا تمثل قضية مركزية في دراسة الحماليات الأسلوبية، حيث أن تشكل الصور في السرد يفترض حدوداً تقريبية، قد تتوسل بمكونات الموضوع والشخصيات والفضاءات والازمنة والمشاهد والمواقف، وقد تقترن بالجمل والمقطوعات والوحداث الحكاثية.





"ميمد نان"

لـ«حسن حدّاد»

ضمن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ووزارة الثقافة والتراث الوطني في مملكة سينما الشخصيات والتقاصيل الصغيرية، من تاليف سينما الشخصيات والتقاصيل الصغيرية، من تاليف الناقد والكاتب والباحث في السينما -حمن حداد، ومن الجدير بالذكر أن حسن حداد كانب متخصص في النقد السينمائي، وهو من مواليه مدينة الحرق بالبحرين على مضحي سينما في مجلة منا البحرين، على مضحي سينما في مجلة منا البحرين،

وفي هذا الكتاب الجديد ممحمد خان: سينما الشخصيات والتقاصيل الصغيرة، نجد المؤلف يضي، لنا ابرز جوانب حياة المخرج السينمائي المعروف معمد خان، كما يقف على أسلوبه ومضامينه وإشكاره هي المعل السينمائي،

يقع الكتاب في (١٥٠) صفعة، ويضم جملة من الفناوين، مثل: ثقافة منينائية غربية وأهلام مصرية مغلورة، ومن لتدن إلى القاهرة، بيروت، كما نجو القائن يقوم باستعراض كامل وموسع لجمل أقلام محمد خان» بحيث يبدأ بذكر اسم القيله، ثم ما تقلق به من ممثلن وموسيقي، وإنتاج وموتاج، وما إلى ذلك،

ويضم الكتاب ملعقاً بالصور، منها ما هي صور شخصية لمحمد خان، ومنها ما هي لقطات لبعض افلام محمد خان، ومن العناوين التي يعسف فيها هذا الكتاب: المعروة هي الأصل، التفرج وحرية القنان الكاميرا في الشارع، السينما لا تبحث في الحلول.. وغهر ذلك.

يبدأ حسن حداد كتابه بالحديث عن أهمية الخيال، وهي ذلك يقول: القنان عليه أن يعلق المنان لخياله الفني، ويحرر طاقاله الفنية الخلافة من كل القيود، وذلك أذا اراد استحداث وابتكار أشكال هنية جديدة.

وشجرنا الزئف أن محمد خان من مخرجي الشائينيات والسبينيات التين تمرروا على ما هو سائل، فهو يميائي خرجة سينياشية خاصة بالنسبة السينيا المسرية، وهذا الخرج يعاجلنا دائما ، مع كل فيلم يقدمه، بطرح فكري وقتي متميز، ورؤية سينمائية ذات أسلوب يقدمه، بطرح فكري وقتي متميز، ورؤية سينمائية ذات أسلوب اعتداء عبده معظم المذرجين المصريين.

محمد خان – كما يقول المؤلف – هو احد أبرز الذين أثروا في السينما المصرية في جهة التجديد. فهو يعيش في بحث دائم عن إطار وشكل جديد لأفلامه، يميزها عن بقية ما أنتجته وتنتجه السينما السائدة. فهو فتان يعشق السينما

ويمارسها كما ينتفس الهواء.

ريياسيه سيسان هيواد بالقاهرة به ذلك يغيرنا الؤلف بان محمد خان ولد بالتاهرة عام ١٩٤٢، ونشأ في منزل مجاور لدار سينما، وكان حريصاً على جمع عالانات الأفلام من المصحف، وشراء مجموعات صور الأفلام، وعلم الرغم مع ذلك لم يكن يعلم يعما بان يصحب مخرجاً سيمائيا، فقد كانت الهندسة المعارية هي حلم طفولك، وتحقيقاً

لهذا الحلم سافر في عام 1901 الى انجاتراً لدراسة الهندسة، غير أن الصندقة جمعت له بشاب سويسري يدرس السينما مثاك. وكانت تلك اللحظة بمثابة لحظة الولادة لخرج سيساهم في زيادة بريق السينما العربية، فترك الهندسة والتحق بمعهد السينما في تدر

ويوضح لنا المؤلف بان محمد خان عاش فترة طويلة في انجلدرا دامت سبع منفوات، حيث انهى دراسته في معهد السينما عام ١٩٦٢، عاد بعدها الى القاهرة، وعمل في الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي،

يمتم محمد خان – براي الؤلف – باسلوب عمل مختفد، فهو صادم مرام وشد الحساسية في أروحد التما التصوير خلف الرقم من أنه يكتب قصمي اقلامه، ويشارك في صياغة السيناريو لها، حضور المنظمة المشارك والمنافقة المستورة على المنظمة المشارك من النه فلسفة حضور اي شخص لموض القبل الثان المنافقة المستورة على فقط المنافقة المنافق



ال ت الاندائس حاضنة للحلم الضائع، ومدونة لكتابة الانكسارات المُجعة في تاريخنا، واحتمت في ذاكرة العجز بإنها الاشارة الحاسمة للهزيمة الحضارية العربية، ولم يكتب لها ان ترتفع عن ذلك، أو تتجاوز

قدرها الأله والشيط للهمم. حتى مين انشا المتقفون العرب الحلامهم كانوا يضعون الانداس نصب اعينهم، يدونونها كنموذج حاد للانتصار وللهزيمة. كورقة لم تطو من الناكرة، محملة بامجاد ما زالت رائحتها باذخة بالعلوم والتحضر والتقدم في الزريخ البشرية، ومن ثم ينتقلون الى كتابة الفاجعة، وما حل بالاندلس، عند البقعة الحلم، وكيف اصبحت حطاما مسكونا بالعلم الابدى والنهاية الساحة لكل طموحاتنا في التقدم والتطور، حتى وصل الوهم ببعشنا الى تعليق ايقولة الاندلس، لزريعة في رقبة ما تحريز فيه من حضيض وانحطاطه.

ان تاريخا يحفل بمثل هذه الأيقونة البائخة في تراجيديتها، قهو تاريخ مشحون بالانفصاء، مسكون بالهزيمة، متروك للغيار بهش الضلاعه، ويقتلها، لا يُصِدُ لأمة ان تشكن من الضي في ركب الحضارة، وهي تحاول استنهاض همتها من تجرية قصرت في استمرار معمارها الانساني والحضاري، رشم ما كانت عليه من رفعة وشأن لا يعلى عليمها في التقدم والتعلق والعلم، والتبدن. كيف"ة

لقد، مالج المُلقفون العرب كتاب الاندلس وحفاؤة مطلقة، تمتدح الاثر وتتخفي في الدريعة، الاثر الدرق. بيترزه مجيبة إلى هلى متحرك في العلوم والتقديم، والحفوف بهاوية سحيقة، من الالام والتجارب البرردة. والدرجة البارعة في اكتمام لفتها العمياء من هول ما ارتكبه اشاء الاندلس محق جنتهم العاهرة، اوللنك الدين

بنوا روما ثم جلبوا نيرونا ليحرقها على رؤوسهم؟

فهل نكتفي باللديح والهجاء لهذا الكتاب الملتبس، دون ان نستميد قراءته بما يخلصنا من جريرة الانسحاق تحت عجلات التاريخ والبكاء على اطلاله؟

كانت الأنداس تجرية حضارية كبيرة في مسار الحضارة العربية الاسلامية. تستحق منا ان ندرسها، ونستشهد بوقع فضاءاتهاع على واشناء لكنها لا تستحق ان تكون النموذج الحي الباقي والوحيد من وهج تاريخنا، لكى نعتد بها احتماء من التصارات وهزائم، ولا يحت لها ان تظل الكتاب الشرد الذي يمدنا بالق الماضي وزهوه وانكساراته، ففي تاريخ الحضارة العربية ما يثير الاستعادة، والقراءة والتفاعل والاعتبار من جديد، لبناء وجهتنا نحو الراهن الذي يقرض علينا التباها الى كل عاصر الحاضر والاضي.

هي كتاب الاندلس صفحات مشرقة ولكن هي الكتاب ذاته صفحات مؤلة، وهند سنة الحضارات، واقد وروائها الطبيعي هي كتاب الاندلس هي الطبيعي هي التحول والتبديل والتعرب وما من حضارة لم تقدم الكسارا و نصرا في كينونتها، فهي الاندلس هي التحفيظ التكون النموج التي تنشاط مع عناصره دون غيرها من حواضر وعينا في التاريخ؟ لقد بالغ مثقفوا في قراءة كتاب الاندلس، وتعاملوا معه بلون واحد، هو قون التجرية التي تتمثل علاقتها مع حاضر متعلقك وماض للهاوية، وياسفاه لتلك التجرية الناشية على راهن مختلف، يكون علينا أن نظل هي ما نحن هيه من يكون علينا أن نظل هي ما نحن

فهل باستطاعة مثقفينا أن يتغنّوا بغير الأندلس ويبكوا على غير الاندلس ويتجهوا ألى ماض لا يتكسس فيه الالتباس كما تكدس في الاندلس؟

هل على المثقف ان يظل محتميا بمنظار لا يطال سوى ما يقع تحت يديه؟

وهل الاندلس مجرد فردوس مفقود فقط.. وجنة تحتمي بفضائل الغياب وسيروة الدكر الابدي؟



